ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 86 9

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



АЛЕКСАНДР ЗЕМЛЯНИЧЕНКО МИР ПЛАНЕТЕ

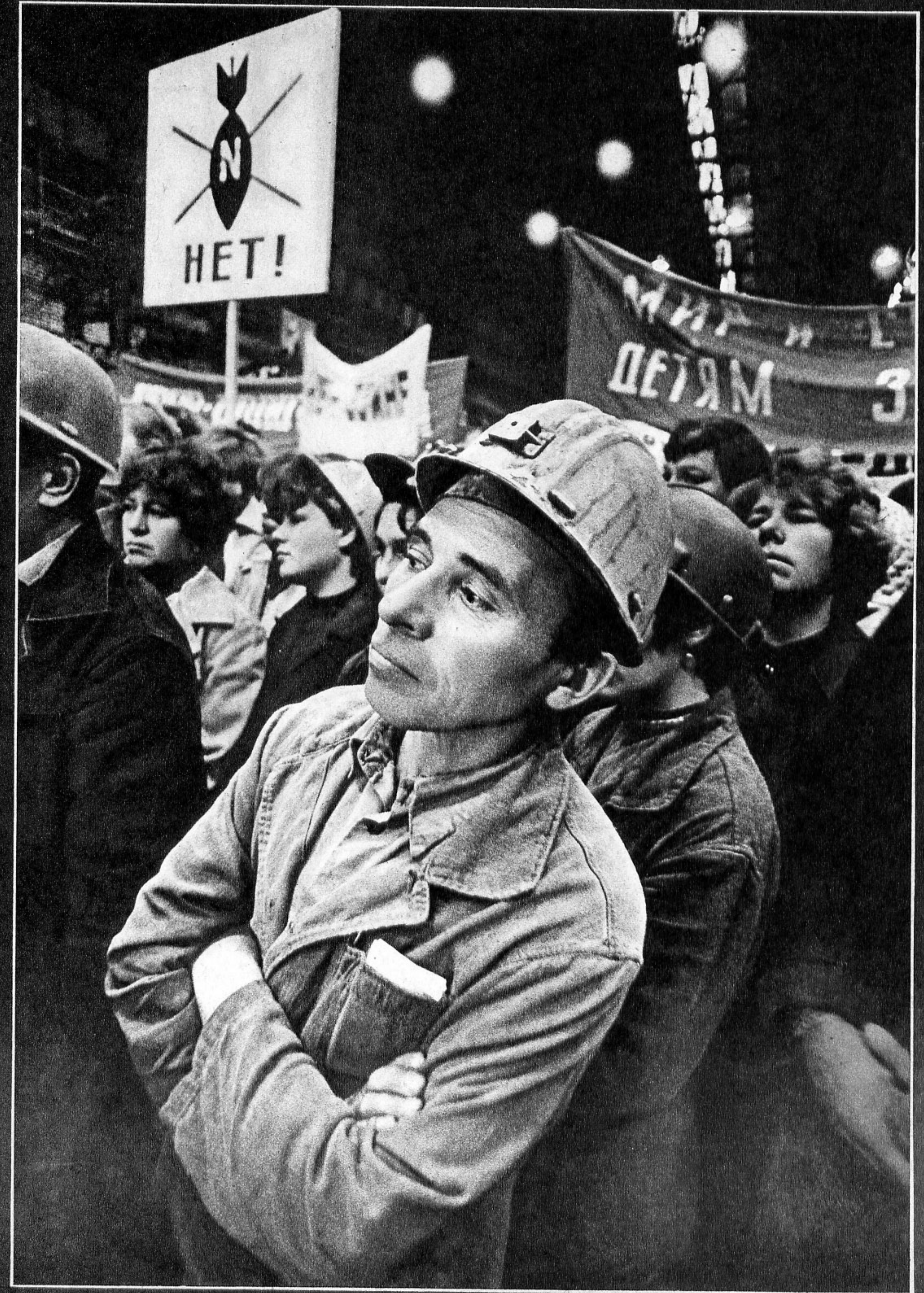


1986 год — Международный год Мира. В нашей стране он ознаменован рядом важных инициатив и мероприятий, направленных на укрепление безопасности человечества, устранение угрозы ядерной катастрофы, на укрепление дружбы и сотрудничества между народами.

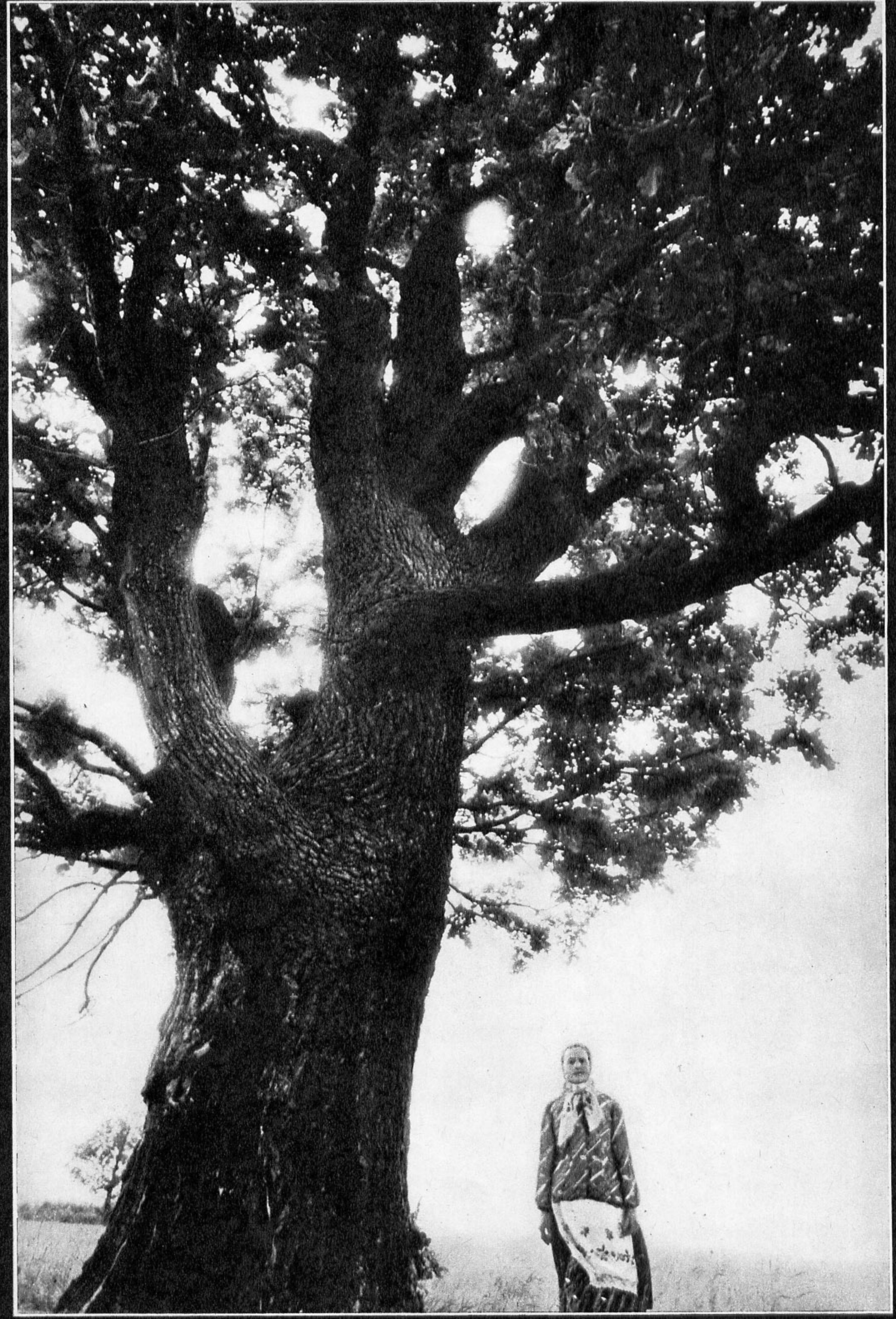
Для советских людей каждый день и год за все десятилетия существования первого в истории государства рабочих и крестьян включал в себя, кроме задач созидательных, и борьбу за мир на планете — такова природа социалистического общества.

И не удивительно, что в творчестве фотожурналистов и фотолюбителей нашей страны эта тема всегда занимала и занимает достойное место. Можно без преувеличения сказать, что антивоенной тематике у нас посвящены тысячи и тысячи фотографий.

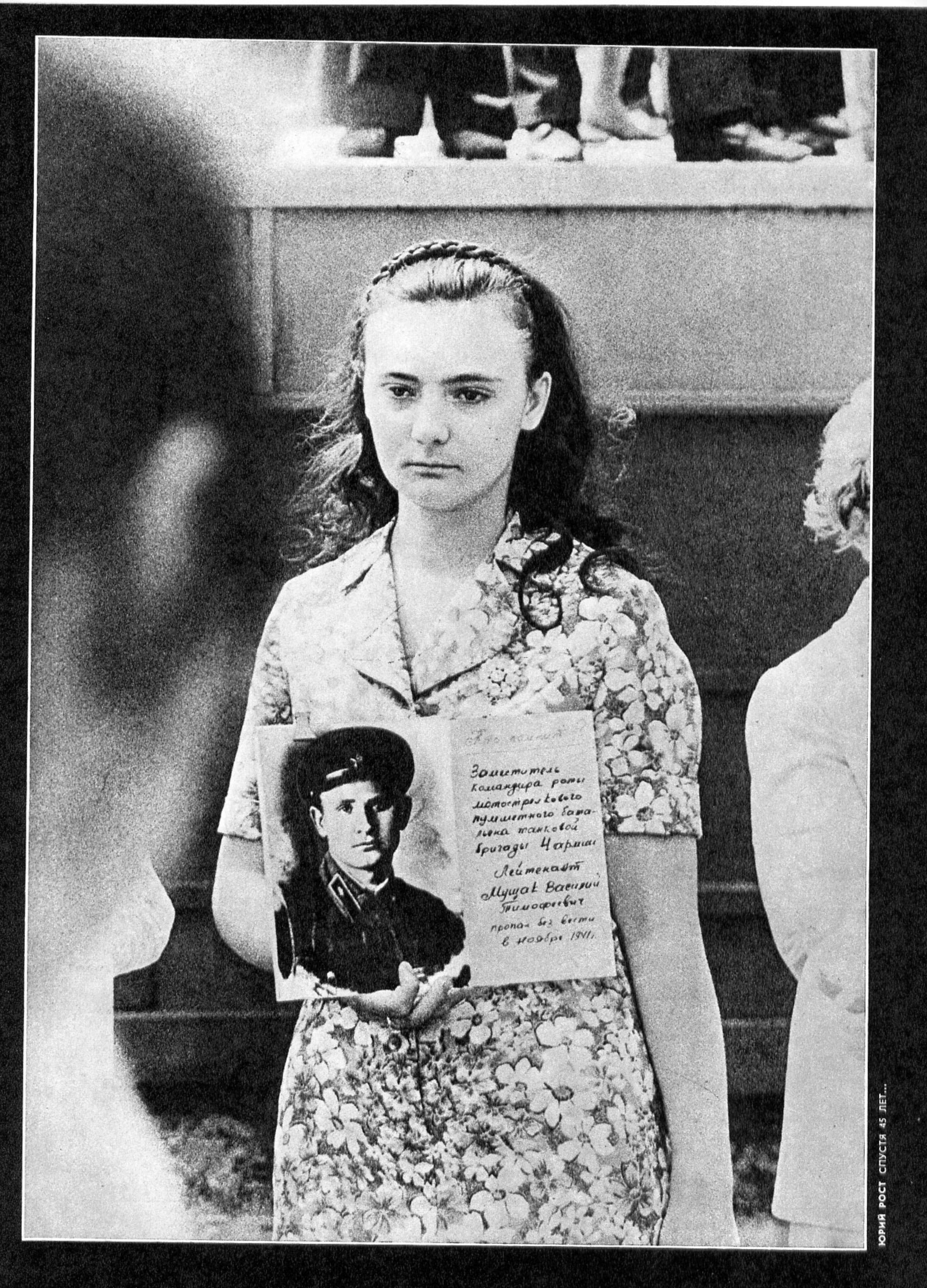
Выставочный стенд этого номера мы целиком отдаем снимкам фотожурналистов, работающих над этой важной и благородной темой.



ПАВЕЛ КРИВЦОВ НА АНТИВОЕННОМ МИТИНГЕ



ИГОРЬ ЗОТИН ГЛУБОКИЕ КОРНИ


Заместитель
командира роты
мотострелкового
пулеметного бата-
льона танковой
бригады 4 армии
Лейтенант
Мущак Василий
Тимофеевич
пропал без вести
в ноябре 1941.

ЕВГЕНИЙ ФЕДОРОВСКИЙ КАТЯ ЛЫЧЕВА — ПОСОЛ МИРА





СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР СЕНТЯБРЬ 1986

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 08931
сдано в набор 30.06.86 г.
подп. в печать 11.08.86 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245000
заказ 399
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва
проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА
1—4
Выставочный стенд «СФ»
6
О. Куприн **Необходима психологическая перестройка**
8
Г. Петров **Путь к новому качеству**
10
И. Вайнштейн **С парашютом на Полюс**
14
А. Секретарев **Начало биографии**

БЕСЕДЫ У СТЕНДОВ ВЫСТАВКИ
16
Сопричастность

ФОТОКОНКУРСЫ
17
«В объективе — Родина»
25
«Предметный мир»

ФОТОТВОРЧЕСТВО
18
В. Никитин **Гармония трех голосов**
22
Новый жанр
На вкладке:
Б. Алимов **Неуловимое движение**
30
П. Тооминг **Мастер филигранной формы**

В **ФОТО**СЕКЦИЯХ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ
24

ФОТОТЕОРИЯ
28
А. Вартанов **Эстетика фотографии**

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО
32
Г. Ергаева **Единомышленники**
36
Фотоюниор

ФОТОТЕХНИКА
38
Ключевые проблемы качества
39
В. Орлов **Дополнительные процессы обработки**
40
Малоформатные зеркальные фотоаппараты
42
Объектив МС «Мир-24М»
43
С. Костромин **Фотомонтаж**

ИНТЕР**ФОТО**
44
Г. Чудаков **Очевидное и невероятное**

НА ОБЛОЖКЕ:



СЕРГЕЙ ЗИНОВЬЕВ
(СЫКТЫВКАР)
ОСЕНЬ



СЕРГЕЙ ЩЕРБАКОВ
(МОСКВА)
НА БАЙКАЛЕ

Олег Куприн **Необходима психологическая перестройка**

В разное время появлялись в фотожурналистике темы, которые почти всегда гарантировали успех. Снимки шли на газетные и журнальные полосы не только потому, что были актуальны, но еще и потому, что при всей своей злободневности они, как правило, оказывались хорошими. Сама ситуация, лежавшая в основе таких тем, отличалась фотогеничностью, давала человеку с фотокамерой массу живых, динамичных сюжетов.

Лет двадцать назад целые десанты фотокорреспондентов высаживались там, где возводились могучие электростанции и ожидалось, казалось бы, уже привычное, но всегда волнующее событие— перекрытие Волги, Ангары или Енисея. В прессе появлялись впечатляющие кадры: трудяги-самосвалы, опрокидывающие в кипящую воду бетонные пирамиды, возбужденные лица шоферов и строителей, живописные панорамы самих знаменитых ГЭС...

А сколько было в свое время запечатлено первых борозд на целине, первых колышков, вбитых на месте будущего цеха или домны, а потом — флагов на уже построенной домне, многотысячных митингов, посвященных пуску, открытию, введению в строй чего-то нового... Снимать все это было интересно, приятно. В кадрах жил неподдельный и непридуманный оптимизм. О тех, кто их делал, с полным правом говорили, что они пишут героическую фотолетопись 50-х или 70-х годов. Потом такие сюжеты стали появляться все реже и нынче практически сошли на нет. В чем дело?

Думаю, со мной согласятся: производственная тема в фотографии заметно поскучнела. И сейчас успех чаще всего приходит к репортерам не там, где «размаха шаги саженьи», а там, где в объектив попадает какая-либо экстремальная ситуация. Например борьба с пожаром на нефтяных разработках. Или обнаженное беспокойство и тревога, переданные в мастерски сработанных фотоочерках о хирургах. Судя по последним выставкам, именно труд пожарных и хирургов привлекает наибольшее внимание фотожурналистов.

Задумаемся над этими фактами и соединим их с настоятельнейшим требованием времени, многократно подчеркнутым XXVII съездом КПСС, — необходимостью решительной психологической перестройки. Хотелось бы напомнить в этой связи сказанное М. С. Горбачевым на июньском (1986 г.) Пленуме ЦК КПСС: «Истекшие месяцы еще раз подтвердили: перестройка касается всех — от рядового коммуниста до секретаря ЦК, от рабочего до министра, от инженера до академика. Она может быть доведена до конца, лишь став общенародным делом».

Разумеется, фотожурналистика не может быть исключением. Наоборот, сама ее специфика, включающая в себя такое качество, как оперативность, дает ей возможность и обязывает раньше других сказать новое слово. Фотография как одна из форм отражения действительности, естественно, должна искать новизну в самой действительности, в гуще узловых противоречий, которые и движут прогресс общества.

Журналисты — народ мобильный, коммуникабельный и многознающий, чье сознание обычно не затуманено ни местническими, ни ведомственными предрассудками, — давно уже ощущали острую необходимость смены приоритетов в освещении той же экономики. То, что, например, ударные темы съемок 50-х и 60-х годов — громады ГЭС и первые колышки строек — отошли на второй план, не дань моде, а очень своеобразное проявление объективных общественных потребностей, выраженных в сугубо профессиональной форме.

Объективные общественные потребности сформулировал апрельский (1985 г.) Пленум ЦК КПСС и наметил конкретные пути их реализации XXVII съезд партии — перенесение центра внимания с количественных показателей на качественные: не столько строительство нового, сколько реконструкция и обновление уже существующего; ускорение научно-технического прогресса. Так что не будем предаваться ностальгии по впечатляющим кадрам перекрытия рек, закладки или торжественного пуска гигантов отечественной промышленности. Они были хороши, порой великолепны, эти кадры, как символы экстенсивного развития нашего народного хозяйства. Сейчас иные времена. Но где новые символы в наши дни? И еще вопрос, имеющий прямое отношение к предыдущим: в чем в конце концов должна состоять психологическая перестройка профессионала с фотокамерой? Теоретически в том, чтобы способствовать психологической переориентации общественного мнения на новые приоритеты. Дабы теория не выглядела абстракцией, приведу пример из практики. Вероятно, многими не забыты снимки разведчиков земных недр, умывающихся только что добытой нефтью. Думаю, что не без влияния фотографии вошел в традицию и ритуальный танец вокруг каждого нового нефтяного фонтана (хотя фонтан— это плохо, это бесхозяйственность). Но тогда такие фотографии были символами нашей общей радости по случаю открытия крупнейших сибирских месторождений.

Психологии упоения изобилием, о которой говорилось в Политическом докладе ЦК КПСС XXVII съезду партии, нанесен ощутимый удар. Такое богатство многих избаловало, привело к расточительству, сказано там. Надо отдать должное фотографии: она убедительно показала в последние годы, что открытие и эксплуатация сибирских месторождений — не только праздник, но и труднейшие будни, требующие самоотверженности, многих лишений и колоссальных затрат. Вероятно, не будет преувеличением сказать, что фотожурналисты внесли свой вклад в перестройку общественного мнения с волны голубого оптимизма на волну трезвого расчета в оценке сибирских богатств.

Будем откровенны: успех и в этом важном, в полном смысле слова государственном, деле во многом определился фактурой объектов съемки. Трудности, с которыми сопряжена добыча сибирской нефти и газа, находили и находят яркое внешнее выражение. Сколько мыслей и чувств может, например, родить снятый с вертолета кадр нефтяной вышки на крошечном пятачке земной тверди в окружении неоглядных и непролазных болот! Или портреты нефтяников на 50-градусном морозе...

Так что и здесь успех во многом объясняется экстремальным характером ситуации. Но не каждый день мы с нею сталкиваемся, не в каждом номере газеты и журнала она нужна. Миллионы людей делают свое дело в нормальных условиях, и чем дальше эти условия от экстремальных, тем лучше. А для фотографии получается, тем хуже? Странное противоречие, но вполне реальное. Сами посудите: любая штурмовщина динамична, стало быть, внешне выразительна. Зато ритмичная работа внешне однообразна и неинтересна. Случаются (и очень часто) еще и простои... Какой с них «фотографический навар»... Стоп. Только что сказанное и есть дань старым, точнее устаревшим, традициям.

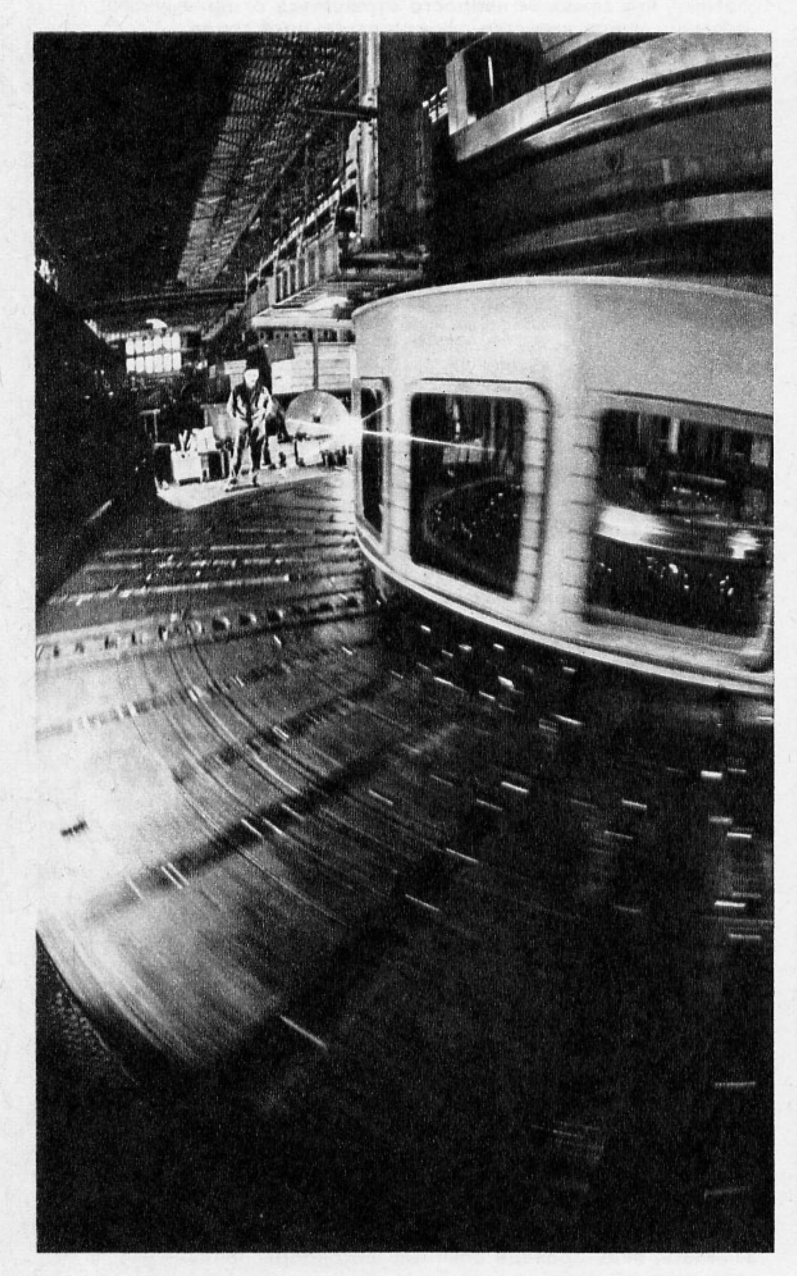
Профессиональная психология включает в себя массу стереотипов в оценке объекта, выборе точки и самого метода съемки. Что такое постановочная производственная фотография как не стереотип в самом худшем его выражении — насильственное заключение жизни в придуманную схему? Что это как не проявление психологии воинствующего субъективизма?

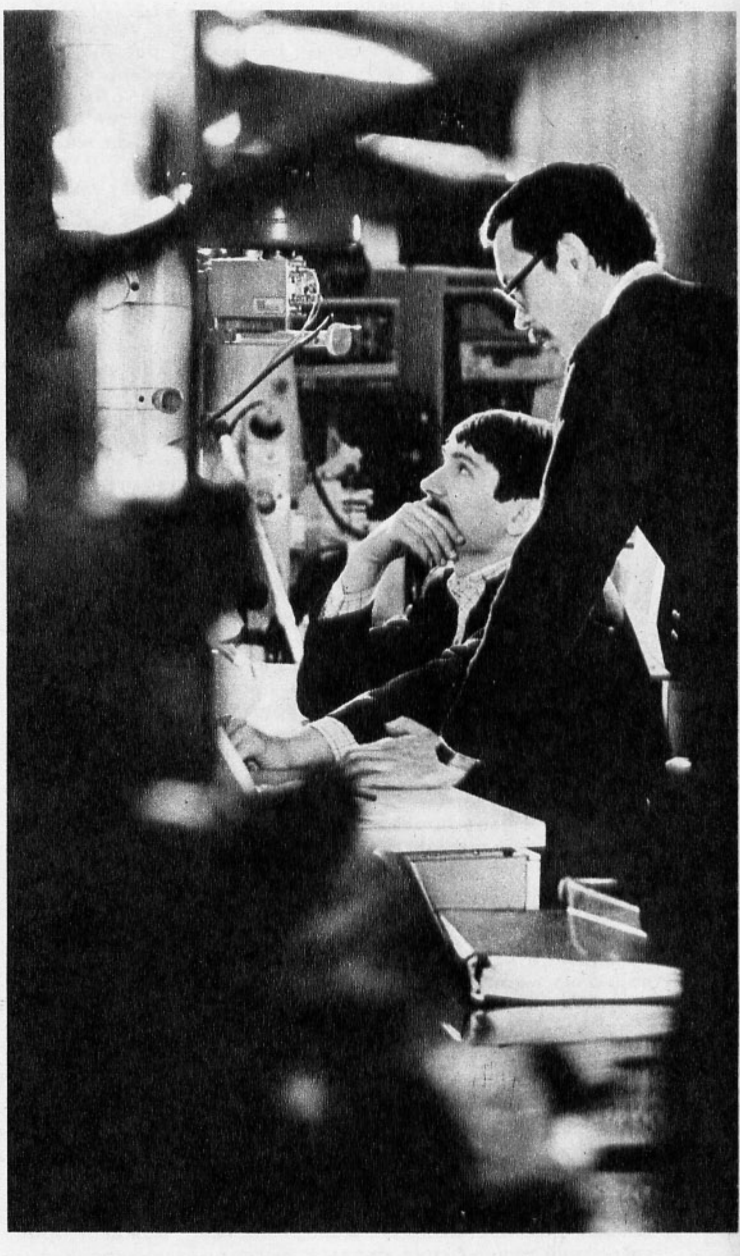
Еще раз вернемся к материалам съезда.

Форум коммунистов Страны Советов отличался высокой принципиальностью, требовательностью, острой критикой недостатков, анализом закономерностей развития социалистического общества. Съезд смело назвал противоречия и нерешенные проблемы нашей жизни и наметил пути их решения, подчеркнув, что теперь самое важное — перевести энергию замыслов в энергию конкретных действий. Причем действий решительных и бескомпромиссных, основанных на правде, какой бы горькой она ни была. Так почему же фотография должна стыдиться показывать недостатки и ограничивать себя в этой сфере лишь рубрикой «фотообвинение»? Причем фотообвинение теперь почему-то обычно сводится к одиночному снимку, фиксирующему захламленность заводского двора или брошенное под открытым небом ценное оборудование. А ведь в нашей уже давней фотографической практике фотообвинение использовалось весьма эффективно и разнообразно. Достаточно вспомнить относящийся к 30-м годам снимок М. Маркова-Гринберга «Письмо лодырю», вошедший органичным элементом в ткань фотоочерка о деятельности совхозного политотдела (см. «СФ», 1986, № 5), или напечатанный в 60-е годы в «Огоньке» многокадровый фотофельетон «Автобус мне, автобус!», бук-

вально кричащий о безобразной работе общественного транспорта в одном из наших больших городов. Кстати сказать, действенность этого материала оказалась весьма значительной — положение с транспортом улучшилось.
Психологическая перестройка выражается в том, что человек учится видеть и осознавать остроту проблемы там, где он ее прежде не видел, а чаще — не хотел видеть, что в переводе на журналистский язык значит: видеть и осознавать общественную значимость гласности там, куда прежде журналистика стыдливо не заглядывала.
Вернемся к старой психологической цепочке умозаключений по поводу штурмовщины, ритмичной работы и простоев. Так почему же сегодня столь общественно и социально опасное зло, как простои, должно уйти из видоискателя камеры? Предвижу возражение: простои потому так и называются, что они статичны, а подлинная жизнь фотографии в динамике.
Верно — в динамике. Однако и динамика бывает разной. На выставке, приуроченной к 60-летию журнала «Советское фото», внимание посетителей привлекли два кадра, объединенных названием «Проблема» и посвященных такому явлению, как пьянство и алкоголизм. Тема решена автором И. Гневашевым не во внешней динамике, а во внутренней, психологической. Эти работы наводят на мысль, что психологическая перестройка в фотографии может быть выражена тонкой психологической же разработкой той или иной темы. Простой в цехе рождает у человека, вынужденного к бездействию, целую гамму разнообразных чувств, причем чувств с ярко выраженной социальной характеристикой. Но снимки одних только доминошных или шахматных баталий у остановленных станков и конвейеров дальше констатации факта, возможно, и не пойдут, не дадут ни социальной, ни эмоциональной оценки явления, а значит, не вызовут у зрителя желания проанализировать это явление.
Коллизий, достойных фотографического анализа и обобщения, можно найти очень много. Разве бесхозяйственность и расточительство столь абстрактные понятия, что никак не могут быть переведены на образный язык? Фотография в прессе начисто разучилась пробуждать в людях такие чувства, как негодование, гражданская непримиримость к недостаткам. Разве жизнь не дает для этого материала? К фотожурналистике, как и к любому виду журналистики, можно адресовать призыв съезда: «Пора перестать упражняться в неуместной деликатности там, где должны быть проявлены требовательность и честность, партийная совесть».
Существует неписаное правило: снимок в прессе должен что-то утверждать. Но разве в природе этого вида журналистики заложена невозможность обличать, не только умиляться, но и сердиться, гневаться? Нет, конечно. Это заложено в психологии тех, кто снимает, и тех, кто руководит снимающими. Так что повышение социальной активности фотографии нужно, вероятно, начинать с крутой и незамедлительной психологической перестройки, ломки устоявшихся представлений о том, что может и что должна фотография.
Пусть не поймут меня превратно: я вовсе не предлагаю перевести фотографию исключительно на обличительные сюжеты. Надо и утверждать новое, и давать зрителю образную информацию к размышлению. Однако размышлять-то надо учиться по-новому, преодолевая привычные, устоявшиеся представления и не уходя от реальных жизненных сложностей. Разве мало, например, рождает противоречий ручной труд рядом с высокомеханизированным и автоматизированным, рутинный — рядом с интеллектуальным?
Подобные противоречия мы замечали и раньше. Но, увы, во многих сидел «внутренний редактор», автоматически сглаживавший острые углы, умевший жгучую проблему преподать с юмором и даже с умилением. Вспомните, сколько в свое время у нас появлялось снимков романтических молотобойцев и трогательных девушек-доярок. Молотобойцев, естественно, показывали в динамике. Заглядывать им в глаза после рабочего дня не очень стремились. Так же как не акцентировали внимание зрителей на руках милых девушек, занимавшихся ручной дойкой. Неэстетично.
Пишу это не столько для того, чтобы задним числом покритиковать «лакировщиков» в фотографии, сколько для психологического самоанализа. Пишущая братия «по внутренней редактуре» ничем не отличалась от снимающей.
Однажды мне довелось попасть в цех, где собирали станки с числовым программным управлением и обрабатывающие центры. Очень непривычно выглядели работавшие там люди. Я выбрал одного и провел хронометраж, выяснил: чем занимался монтажник в течение пятнадцати минут. Четыре минуты он что-то делал в шкафу, напичканном электроникой программного управления. Затем минуту с лишним изучал чертеж. Потом шесть минут опять колдовал в шкафу, видно было, что очень торопился. Застыл в позе человека, полностью погруженного в свои мысли. Так внешне выглядела его напряженная и, как он потом сказал, увлекательная работа.
Подобного образа современного рабочего, как мне кажется, фотография пока не дала. Почему? Быть может, потому, что слишком непросто отрешиться от привычного, осознать новое качество производственного труда.
Но вернемся в цех. Рядом с монтажниками делала свое дело бригада маляров-девчонок. Они красили шкафы программного управления сложнейших станков обыкновенными кистями. Про кисти я тогда не написал, зато обратил внимание, как весело все это у них получалось. Смеялись без конца. Если бы не они, в цехе было бы тихо.
Сейчас задумываюсь, почему в тот раз не заострил внимание на этом противоречии, почему поступил иначе. Только и сделал, что удивился, как, дескать, странно выглядели жизнерадостные девчонки рядом с погруженными в свои мысли монтажниками. Будто в читальном зале для академиков школьницы-хохотушки первый раз в жизни читали «Двенадцать стульев».
Особой смелости, чтобы написать об этом противоречии, не требовалось. Так почему же ушел от него? Вероятно, по той же причине, по которой столь популярными в иллюстрированных журналах того времени были милые и трогательные фотографии. Просто милые и трогательные — все равно, что на них изображалось. Мы очень долго увлекались всем тем, что оберегало наше хорошее настроение от скучной прозы жизни.
Интересно всегда то, что злободневно, что волнует людей, чем они живут, даже если это злободневное выражено такими нефотогеничными понятиями, как интенсификация и реконструкция. Однако не слова и понятия фиксируются на пленку, а реальные процессы, стоящие за ними, то есть конкретные дела. Многие, очень многие не хотят даже узнать, какие дела кроются за словами, которые им кажутся скучными.
В конце прошлого года мне довелось побывать на знаменитом заводе «Красный Октябрь» в Волгограде. Еще раньше там произошло событие, из ряда вон выходящее. В невероятно короткие сроки была проведена реконструкция блюминга. Дабы доказать, что событие действительно было выдающимся, приведу такие цифры: за 20 суток на площадке размером 60 на 18 метров произведено строительно-монтажных работ на 2,5 миллиона рублей! Нетрудно догадаться, в каком фантастическом темпе, с каким накалом шла эта работа, сколько тут было и внешнего, и внутреннего динамизма.
Хотелось зримо представить, как все это происходило. Попросил показать фотографии. Увы, их не оказалось. Понятно, что у заводских товарищей дела были поважнее. Но что же фотографы-профессионалы? Информация о начале и ходе реконструкции в печати появилась, событие лежало, как говорится, на поверхности. Но сработал, видимо, старый стереотип: реконструкция — это нечто технологичное. Вот если бы еще одно перекрытие — тогда да! Тогда — это то, что в фотоотделах газет и журналов традиционно обожают.
Поскольку «традиционно обожаемое» сегодня приобретает новую форму, его пока, наверное, просто не научились замечать. Ведь проведи опытный фотокорреспондент несколько дней рядом с теми, кто обновлял блюминг, какой великолепный материал мог бы появиться на страницах прессы! Можно было показать все напряжение душевных и физических сил работающих на этом участке людей, конфликтные ситуации, которые приходилось им разрешать буквально на ходу, страсти, там кипевшие... Да и сами масштабы, характер производства давали возможность сделать активный по мысли, выразительный по форме и глубокий по своему политическому значению репортаж, зримо раскрывающий то, что стоит за словом «ускорение». Подвели стереотипное мышление, леность ума...
Чтобы сломать подобное психологическое предубеждение, достаточно нескольких хороших фотоочерков о той же реконструкции. Но куда сложнее фотожурналисту стать идеологическим работником, помогающим людям осознать глубину и масштабность новых задач, не ретушируя, а обнажая противоречия.
Итак, психологическая перестройка... Процесс сложный, многотрудный, болезненный, но необходимый. То, о чем сказано в этих заметках, — только подход к проблеме, можно надеяться, лишь начало откровенного разговора, серьезной полемики.

Георгий Петров **Путь к новому качеству**

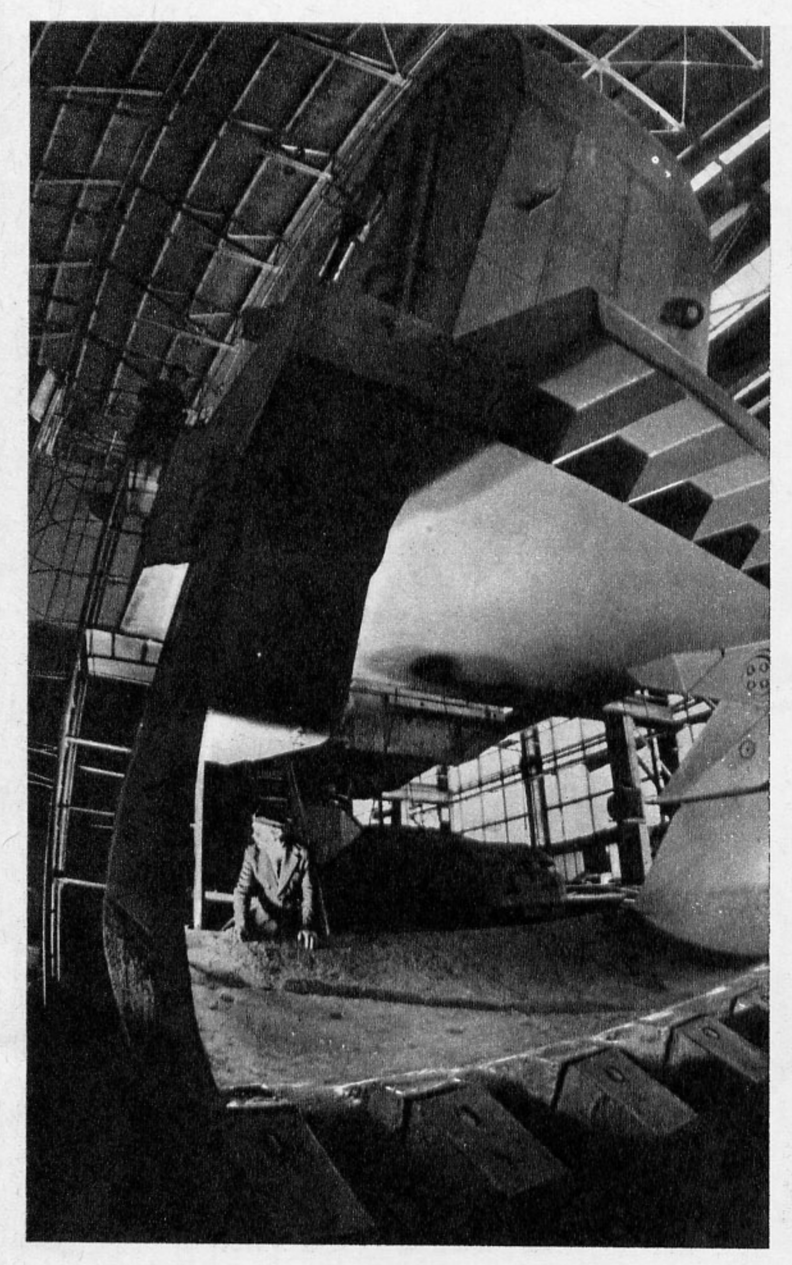


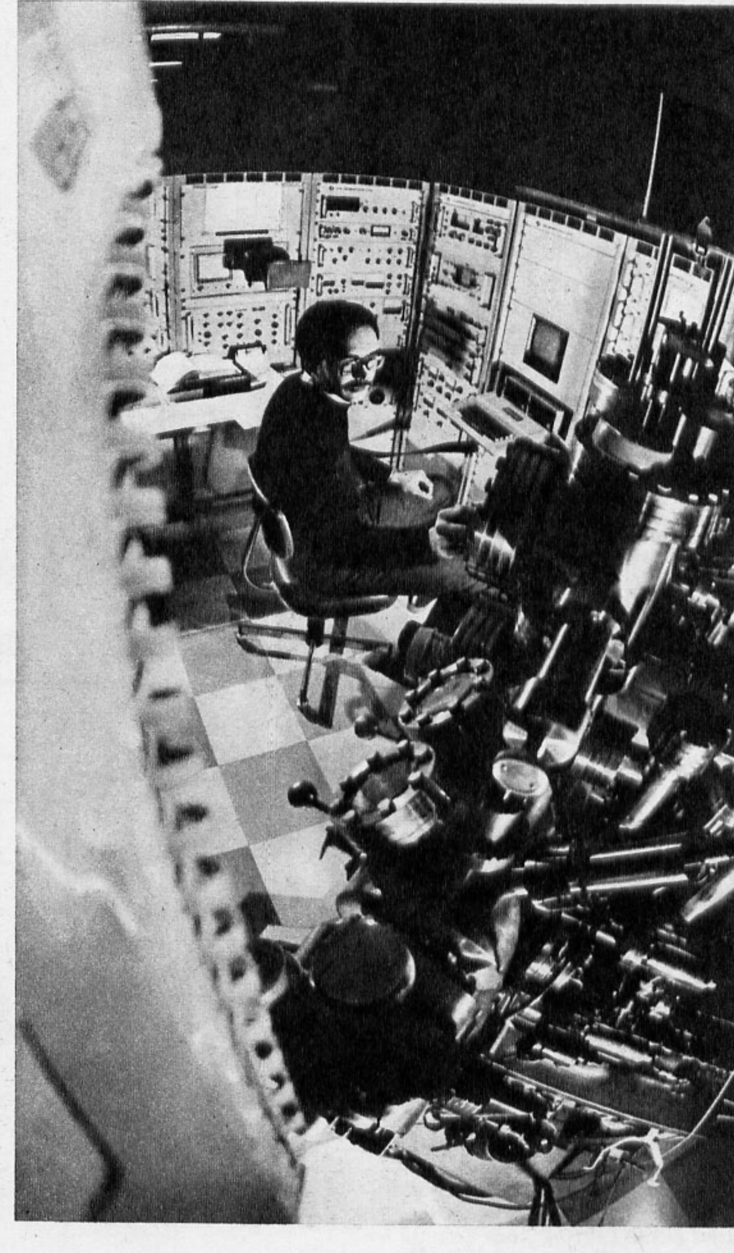


Еще несколько лет назад, получая задание редакции — снять материал на «Уралмаше» или на ленинградском металлическом, или, скажем, на подмосковной «Электростали», репортеры журнала «Советский Союз» приблизительно знали, что они увидят, что снимут, какие кадры наверняка потребуются, чтобы рассказать читателям в десятках стран мира о достижениях советской экономики.
Сегодня же, отправляясь по этим адресам, корреспондент нередко сталкивается с ситуацией, которая требует от него быстрой перестройки. Он рвется в цех уникального оборудования, а его приглашают в лабораторию, он хочет сделать портрет рабочего, а ему советуют снять его непременно с ученым-конструктором, разработчиком, а то и с теоретиком, которые трудятся здесь же, в цехе, рядом с рабочими. Внутренний протест репортера («я приехал снимать завод, производство, готовился именно к такой съемке, а мне предлагают еще и науку») — ситуация в наши дни не самая редкая. Конечный успех такой командировки во многом зависит от того, сумеет ли фотокорреспондент преодолеть определенный стереотип, выработанный опытом предыдущих лет, а также стереотип требований, сложившийся в том или ином издании.
Сказать, что съемка Александра Гущина на производственном объединении «Уралмаш» меня полностью удовлетворила или выгодно отличалась от предыдущих его работ, было бы неправдой. Другое дело, что Гущин, имея высшее техническое образование, помноженное на опыт работы в «Строительной газете» и «Комсомольской правде», оказался более готов к тому, чтобы лаконично и выразительно решить тему. Ему предстояло проследить целый этап в деятельности рабочих, проектировщиков, конструкторов и ученых «Уралмаша» — создание принципиально нового мощного гидравлического экскаватора с объемом ковша 20 кубометров для горных работ.
Сложность съемки этого материала заключалась в том, что при создании ЭГ-20 были в цеху и ученые-теоретики, конструкторы, решались десятки различных вопросов, то есть круг людей, участвовавших в этом процессе, оказался широк, и все они были «главными действующими лицами». Приходилось также учитывать,

АЛЕКСАНДР ГУЩИН

УРАЛ: ИДЕИ, ТЕХНОЛОГИЯ, ПРОИЗВОДСТВО (ИЗ ОЧЕРКА)



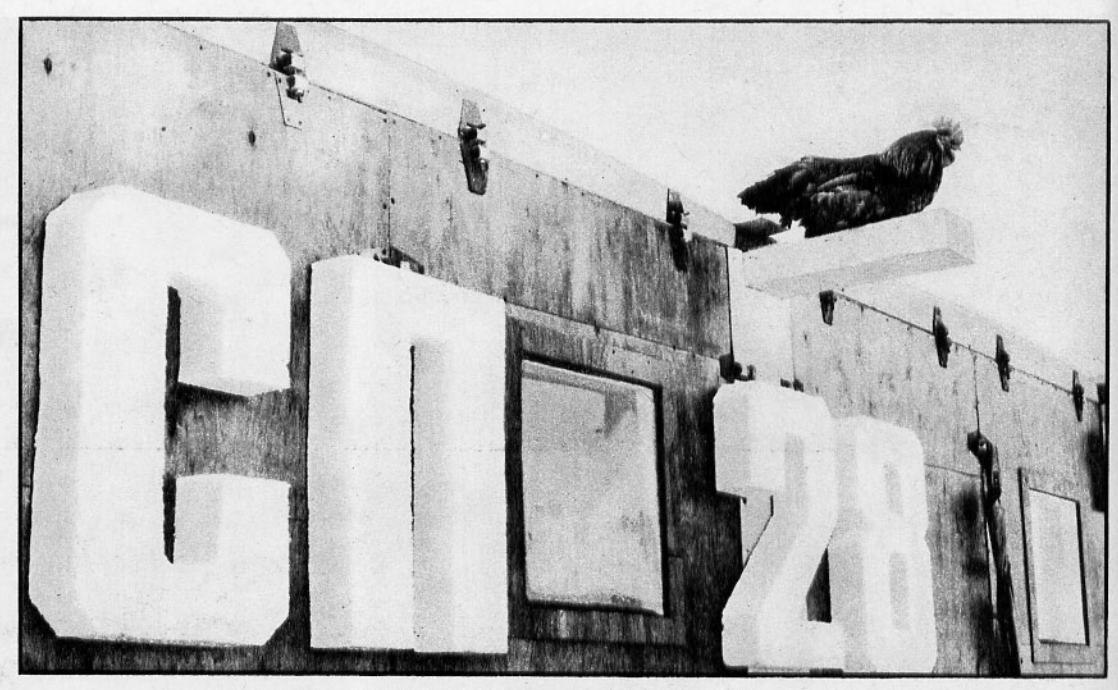


что коллектив «Уралмаша» трудится в условиях экономического эксперимента, когда на счету каждая рабочая минута.
Можно было бы пойти испытанным путем — добросовестно запечатлеть все этапы рождения новой техники, всех, кто был причастен к ее созданию, а отбор необходимых кадров, осмысление того, что происходило на «Уралмаше», предоставить отделу редакции, пославшему репортера в командировку, художникам, оформляющим тему, иначе говоря, опять же положиться на имеющиеся для таких случаев стереотипы.

Но Александр Гущин взял на себя ответственность за выбор из многозвенного процесса самого необходимого, попытался сам разобраться в острых ситуациях, определить людей, чей вклад в создание машины был главным. Справедливости ради стоит отметить активное участие Валентина Хавина — литературного сотрудника, работавшего совместно с Гущиным в этой командировке. И тема «Урал: идеи, технология, производство» открыла в журнале новую серию публикаций, рассказывающих о главном факторе нашего сегодняшнего развития — ускорении.
Снимать науку, ее взаимодействие с производством — дело непростое. Как часто репортеры при съемке не утруждают себя новыми разработками той или иной темы: открытие, изобретение, прибор или новый механизм порой преподносится читателю в виде замысловатого кадра. Необычный ракурс, таинственный свет, умелое (или неумелое, что бывает чаще) использование возможностей оптики, режиссура кадра с «мыслящим ученым» — вот обычный набор средств. И как следствие — набор стандартных кадров, повторяющих друг друга от съемки к съемке. Есть, конечно, находки, но, будем откровенны, их не столь уж много, чтобы сегодня не говорить о необходимости улучшения этой стороны нашей фотожурналистики.
Искать новые подходы, новые пути решения темы, ломать традиционные схемы, удобные «зрительные клише», «зрительные стереотипы», а также менять и традиционное восприятие подобных тем читателем, зрителем. Видимо, таков путь к новому качеству произведений фотожурналистики, рассказывающих о советской науке.

С парашютом на Полюс

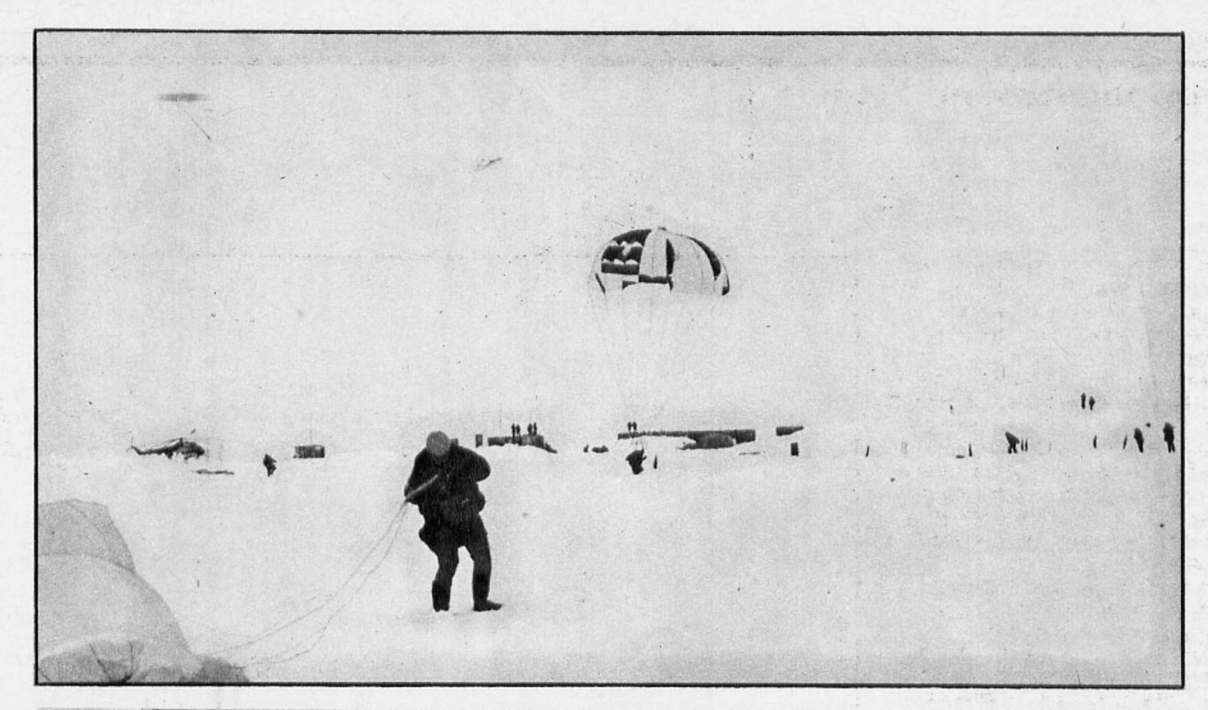
Одним из самых интересных заданий этого года было для меня участие в парашютной арктической экспедиции «Экспарк-86». «Парашютная съемка» всегда захватывающе интересна, и когда мне предложили лететь в Арктику, я с удовольствием принял это приглашение.
Еще в 1984 году проводился парашютный арктический эксперимент («Экспарк-84») по снабжению полярных станций «Северный полюс» парашютным способом, а не с помощью легкомоторной авиации, что сложно и дорого. В ходе этого эксперимента на станцию «СП-27» было доставлено горючее, трактора, домики, что доказало реальность такого способа пополнения запасов и оборудования высокоширотных экспедиций. В нынешнем году уже был не эксперимент, а полноправная парашютная арктическая экспедиция «Экспарк-86», входящая составной частью в экспедицию «Север-38».
Мы вновь собирались в заполярном Тикси. Наша задача — забросить на дрейфующую станцию «СП-27» горючее и припасы — ледовый аэродром разрушается, а станция находится уже на 87-м градусе северной широты — на пределе досягаемости легкомоторной авиацией. Сбрасывать грузы предстоит на парашютах с мощных транспортных самолетов Ил-76МД.
...Круглые сутки идет швартовка грузов на парашютные платформы; медики проверяют состояние здоровья участников экспедиции, отобранных парашютным отделом ЦК ДОСААФ из 500 желающих.
Еще во время прошлого эксперимента я понял, как трудна съемка в Арктике — прыгать на льдину навьюченным «Ролляем» или «Салютом» с набором сменной оптики тяжело, да и работать ими в воздухе не слишком-то удобно. Круглые сутки все залито режущим глаза светом, хотя солнца не видно, но серая дымка сливает воедино снег под ногами, небо над головой. В 1984 году я пробовал пробить эту серую пелену желтыми и оранжевыми фильтрами, а на этот раз попытался применить зеленые, но успех оказался невелик. Тщательно взвесив все за и против, вооружился двумя «Никонами» — одним с черно-белой пленкой, другим — с цветной негативной.
Метеорологи дают «добро» на вылет, и два могучих Ила берут курс на «СП-27». Парашютисты готовятся к прыжку на маленькую льдину — 400×400 метров, — вокруг разводья и торосы, поэтому все в гидрокостюмах и с полным набором спасательного снаряжения. Самолеты очень точно выходят на станцию, открывается широкий люк-рампа, ревет сирена, и в небе на огромных



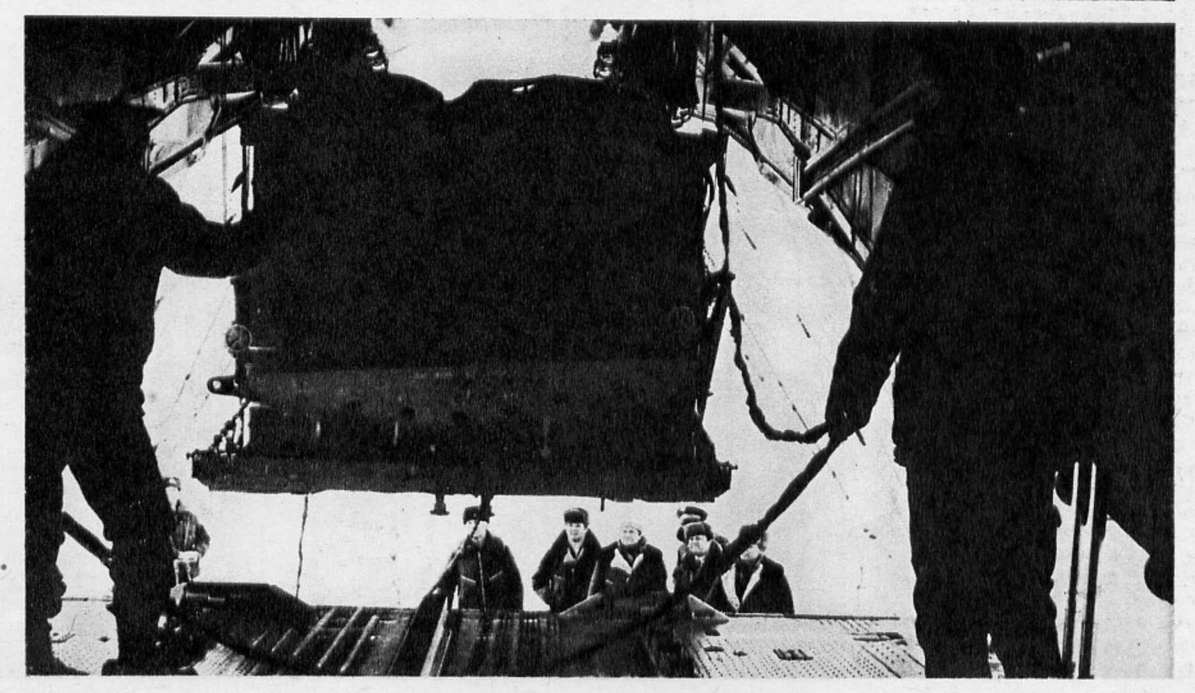


КОНКУРС СФ 86

ИГОРЬ ВАЙНШТЕЙН ПРЫЖОК НА ПОЛЮС







куполах повисают грузовые платформы. Еще разворот — и в «белое безмолвие» прыгают шесть парашютистов.
Второй вылет — на станцию «СП-28». Очень сложные метеоусловия. Трактор и горючее «приледнились» точно, но людям руководитель экспедиции Г. Серебренников десантироваться запретил.
Еще двое суток томительного ожидания, погода чуть-чуть улучшается, и мы вылетаем в третий рейс. Вместе с парашютистами летит и подмосковный петух — медики будут проверять его способность точно чувствовать время в условиях полярного дня. Петька еще в Тикси запутался в странных сутках без ночи и стал кукарекать по настроению... Подвешенный к стабилизирующему парашюту, петух первым садится на льдину и встречает парашютный десант звонким пением.
Посадочная площадка здесь такая же маленькая, как и на «СП-27», только вокруг не разводья, а одни торосы, что, впрочем, не легче. Последняя проверка медиков, и вот карабины парашютов уже на тросе. Мне выходить первому. Пытаюсь объяснить: моя мечта — снять сверху купол парашюта над Арктикой, но выпускающий — заслуженный мастер спорта А. Сидоренко говорит, что его мечта — доставить нас целыми и невредимыми.
Прыгаю, за мной вспыхивает парашют доктора технических наук Н. Селиванова. Приближаюсь к нему, делаю пару снимков и — в сторону. Раскрывается еще один цветной купол — это Бета Васина, первая в Арктике женщина-парашютистка. Жаль, что очень далеко, а с «телевиком» прыгать боязно — не успеешь убрать под ремни, можешь получить сильный удар в момент приземления. Отстегиваю парашюты и тут же берусь за камеры. Сверху «сыплется» новая группа парашютистов.
Быстро и четко собираем огромные купола парашютов, начинаем расшвартовывать грузовые платформы, распределять грузы.
Наша экспедиция помогла продлить жизнь станции «СП-27» и снабдила всем необходимым «СП-28». Использование парашютов и самолетов большой грузоподъемности позволило затратить на эту операцию всего 32 летных часа, в то время как легкомоторной авиации на это потребовалось бы 70—80 вылетов! Получен большой экономический эффект, сделан крупный шаг вперед в усовершенствовании технических средств освоения Арктики.
На второй день я прилетел в Москву, проявил пленки и сдал материал в редакцию. После холода Арктики и ужасной жары в столице (разность температур — 50 градусов!) я снова вернулся на Камчатку.
За окном неспешно накрапывает дождь, высятся вулканы-великаны, и у меня снова бесконечная череда обычных плановых дел...

И. ВАЙНШТЕЙН,
фотокорреспондент ТАСС

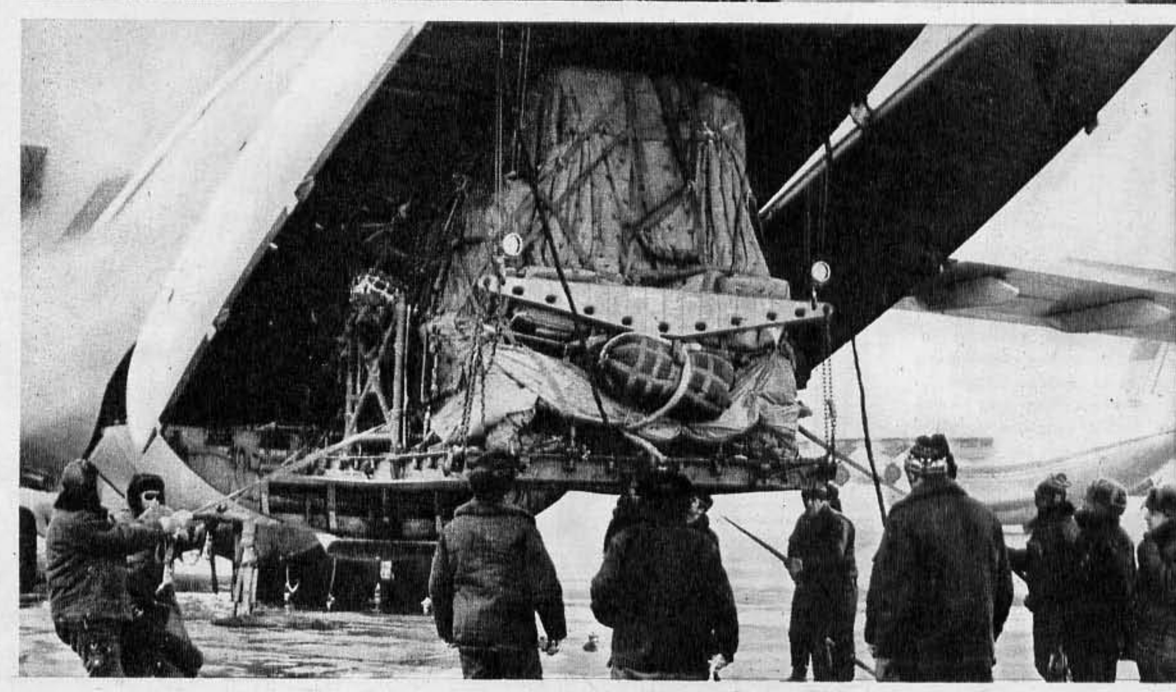


КОНКУРС 86

ИГОРЬ ВАЙНШТЕЙН ПРЫЖОК НА ПОЛЮС







Начало биографии

Фоторепортеру, работающему в газете, нечасто представляется возможность снимать какую-то одну конкретную тему длительное время. Обычно требуется оперативность и умение решать поставленную задачу предельно лаконично, как правило, в одном кадре. И тем не менее многим из нас удается найти свой круг проблем, сосредоточиться на чем-то своем, сокровенном.

Для меня такой «протяженной» темой стала работа над образом моего современника, практически почти ровесника — человека, вступающего в самостоятельную жизнь, начинающего свою трудовую биографию. Отчасти это продиктовано желанием дать материал ежедневной газете, корреспондентом которой я являюсь, а также и тем обстоятельством, что уж очень много приходилось мне слышать сетований на инфантильность современной молодежи, на ее неспособность самостоятельно решать сложные жизненные вопросы. Я не могу с этим согласиться.

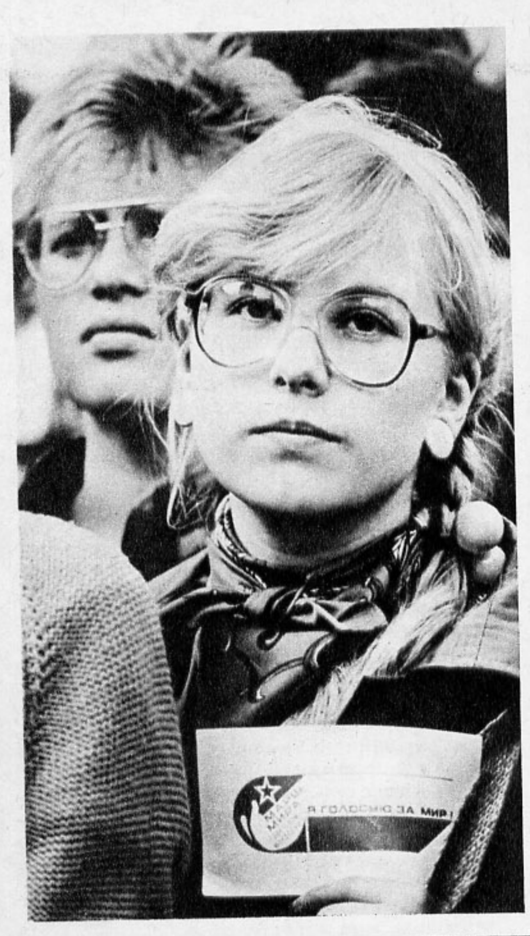
В каждой командировке я начал искать встречи с молодыми людьми, сделавшими выбор своего жизненного пути. А если ищешь — всегда находишь: один за другим в моей «копилке» прибавляются кадры на эту тему. Люди встречаются очень интересные и очень разные. Учителя из эстонского города Выру, только что назначенного директором сельской школы, я снимал в первый день работы на новом месте. На Львовщине познакомился с восьмиклассником: он подменял свою заболевшую мать — передовую доярку, подменял добровольно, никто его к этому не обязывал. Очевидно, это же чувство личного долга руководило и рязанской девушкой, оставившей город и вернувшейся в родной колхоз. Через год она стала главным агрономом этого отнюдь не передового хозяйства, и первая жатва принесла успех — урожай был лучшим в районе...

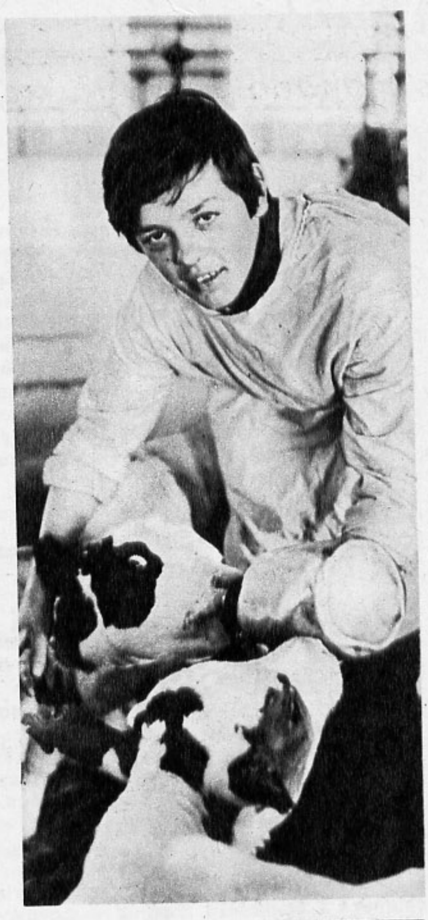
Все молодые люди, снимки которых вошли в эту серию — а она, как я надеюсь, будет продолжена, — стали для меня близкими. Если, снимая человека, видишь в нем не просто «крупный план», а героя своего времени с его проблемами, характером, мечтами, то появляется потребность работать и работать. А это всегда приносит радость.

А. СЕКРЕТАРЕВ,
фотокорреспондент газеты «Известия»










КОНКУРС СФ 86

АЛЕКСАНДР СЕКРЕТАРЕВ НАЧАЛО БИОГРАФИИ

Сопричастность

В предыдущем номере мы рассказали об открытии выставки, посвященной 60-летию со дня выхода первого номера журнала «Советское фото». Экспозиция, демонстрировавшаяся в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР, привлекла внимание фотографической общественности и широкой публики — выставку посетило свыше семнадцати тысяч человек. Редакция попросила поделиться своими впечатлениями о ней заслуженного деятеля искусств РСФСР Савелия Васильевича Ямщикова.
Интервью у выставочного стенда вел корреспондент «СФ» Юрий Кривоносов.

— Вот мы сейчас прошли с вами по юбилейной выставке «Советского фото», что вас особенно в ней заинтересовало?

— Вопрос представляется мне слишком общим, несмотря на конкретно-локальное слово «что», поэтому я постараюсь детализировать свой ответ, рассмотрев разные моменты, из которых он складывается. Это тем более необходимо, что выставка четко делится на две части — и территориально, и по содержанию. На первом этаже сосредоточены фотографии, относящиеся в основном к области фотожурналистики, а на втором — к фотоискусству. Правда, следует оговорить, что деление это здесь не всегда можно провести достаточно определенно, как и вообще во всей фотографической практике: осматривая стенды первого этажа, зглядываясь в фотографии, ставшие историческими, сделанные еще в довоенные годы, как, впрочем, и во многие современные, понимаешь — они передают эпоху не только как документ, но и как ее художественное отражение...

Мы у себя в Центральном Доме художника проводим выставки талантливых фотографов именно потому, что видим в их работах творческое начало, роднящее нас. Художники не могут остаться в стороне от того, что сделано в осмыслении жизни фотографами, причем повторяю — средствами художественного отражения.

— В чем именно видите вы родство художников и фотографов?

— Ну хотя бы в том, что когда я смотрю фотографии Бориса Игнатовича, Аркадия Шайхета, Моисея Наппельбаума, я вспоминаю портреты Петрова-Водкина, картины Дейнеки, Самохвалова... Это не потому, что я хочу их сравнивать или утверждаю, что эти фотографии заменили бы мне какие-то живописные работы, ну, например, портрет Анны Ахматовой, сделанный Наппельбаумом, я, допустим, сравнил бы с ее же портретом кисти Петрова-Водкина — это просто разные формы выражения. Не думал же Наппельбаум, снимая свои портреты, что много лет спустя здесь, на Гоголевском бульваре, в Союзе художников, находящемся в непосредственном соседстве с залом, где выставлены эти портреты, будет решаться вопрос об открытии выставки фотографа Наппельбаума в Центральном Доме художника. Ведь в то время не повесили бы живописный и фотографический портреты Ахматовой рядом... Тогда господствовало мнение, что фотография — это ремесло, а не искусство. Но ведь теперь историю нашего искусства без его портретов уже не представишь. Я, например, портреты Блока, сделанные Анненковым, воспринимаю именно в сравнении с наппельбаумовскими...

Можно ли, скажем, представить советскую литературу последних десятилетий в отрыве от фотографий наших военных фотокорреспондентов? Были, к сожалению, годы, когда и эти снимки пытались пригладить. Мне запомнился разговор с болгарским художником Борисом Ангелушевым, одним из патриархов современного болгарского искусства. Мы с ним рассматривали книги, где было много наших военных фотографий, и он сокрушался: «Мы же знаем, кто выиграл войну и как вы воевали, так зачем же на снимках все так отретушировано, словно это не война была, а парад?»

Период этот, слава богу, остался в прошлом, и явились на общее обозрение настоящие военные фотографии — Зельмы, Трахмана, Гаранина, Бальтерманца, Шагина и многих других, по которым можно увидеть и почувствовать, чего нам стоила Победа. Это и документы, и дань памяти, и произведения искусства не менее значительные, чем, скажем, батальное полотно или скульптурный памятник солдатам, не вернувшимся с войны.

— Да, но последние часто делаются людьми, не видевшими войны, и, очевидно, это невозможно без использования фотографий!

— Разумеется, только мы должны говорить о настоящем искусстве. Ведь для истинного художника прекрасная фотография всегда добрая помощница, недаром же мы у себя в Доме художника делаем фотографические выставки. Плохая же фотография может только увести художника от истины. Подчеркиваю, мы говорим о настоящих художниках, ведь не секрет, что сейчас благодаря великолепному труду фотографов некоторые художники просто перерисовывают снимки, рассуждая при этом примерно так: «Эта великолепная фотография, помещенная на обложке журнала, взволновала публику, а я сделаю с нее картину, которая взволнует... закупочную комиссию». Вот тут-то и кроется их главная ошибка — комиссию они, может, и «взволнуют» в том смысле, что их «шедевр» закупят, но к искусству это уже не будет иметь никакого отношения.

— Очевидно, связь фотографии и живописи следует рассматривать не в направлении их прямого взаимодействия, а искать какие-то более глубокие взаимоотношения!

— Безусловно. Я ведь не случайно провел параллель между фотографиями Наппельбаума и работами Петрова-Водкина и Анненкова — ни они, ни, допустим, Бенуа или Добужинский не ходили смотреть его фотографии для того, чтобы писать, но они жили в одну эпоху, одним дыханием времени. Таким же образом можно говорить и о связи фотографии с другими видами творческой деятельности, например с литературой. Рассматривая творчество Картье-Брессона, мы не можем не вспоминать таких писателей, как Хемингуэй или Камю — литераторов середины XX века, в то время как Наппельбаум ближе к литературе конца XIX — начала XX века, — то, что в ней было заложено, отразилось в творчестве этого фотографа. Не подумайте, что я, говоря обо всем этом, имею в виду только одного облюбованного мной фотографа — на выставке рядом с его работами мы видим портреты и других авторов. Например прекрасный портрет Михаила Булгакова, сделанный Наталией Ушаковой, — я считаю его лучшим портретом этого писателя.

— Но мастера двадцатых—тридцатых годов кроме портретов, работали и в репортаже...

— Конечно. Однако их творчество при этом едино — просто они искали пути отражения своего времени в различных жанрах. Нам известны портреты Александра Родченко, но он вошел в историю и своими динамичными композициями, новым фотографическим языком, который сродни поэзии Маяковского, недаром же они были друзьями и единомышленниками в искусстве. Мне вспоминается творческий вечер, на котором один известный фотограф утверждал, что современная фотография родилась в Америке. Противовесом такому утверждению как раз и служит фотографическое наследие Родченко. Столь же неправомерно было бы утверждать, что современная живопись родилась во Франции: ведь Кандинский, Малевич, Шагал — они наши, российские. Родство свое следует помнить... И вероятно, недаром во всем мире издается так много альбомов Родченко. Дело тут не в моде, как думают некоторые, а в том восприятии творчества нашего большого художника, которое обеспечивает спрос на эти издания — вещи Родченко говорят сами за себя, как и поэзия Маяковского...

Вот известная всем нам фотография Аркадия Шишкина «В сельской школе» — это эпоха. Если о школе XIX века написано немало картин — шестидесятниками, передвижниками, — то про эту школу картин не писалось, и для меня фотография Шишкина— замена картины: в ней не только информация, но и ощущение времени, свидетельство становления нового человека. А, например, фотография Аркадия Шайхета «Комсомолец у штурвала» — это для меня Дейнека. Я имею в виду силу воздействия яркого энергичного образа. Не все снимки Шайхета, что здесь выставлены, мне известны...

— У него осталось много прекрасных еще непубликовавшихся работ, с которыми давно пора познакомить широкую зрительскую аудиторию...

— Полагаю, что после выставки Наппельбаума в Доме художника следует подготовить и большую экспозицию Шайхета. Сила обобщения этого фотографа удивительна — я берусь утверждать, что его фотография «В приемной Калинина» сделана на уровне лучших кадров фильма «Человек с ружьем»... В каждой его работе дышит время.

Нужно отметить, что это вообще была исключительно мощная плеяда мастеров светописи, соединивших в себе и публицистику, и искусство. Еще одно тому подтверждение — творчество Бориса Игнатовича. Всмотритесь в его снимок «У Эрмитажа» — он же может рассказать о Ленинграде больше, чем целая монография о городе. Это удивительный образ, а казалось бы — как просто! Некоторые из этих мастеров вели репортаж с фронтов Великой Отечественной войны, а следующее поколение советских фотографов, испытавших на себе несомненное влияние своих предшественников, как бы приняло от них эстафету образной документалистики. На выставке войне отведена сравнительно небольшая площадь, но стенд этот очень насыщенный: каждая фотография здесь — это книга о войне. Мы уже на эту тему с вами говорили, но мне хотелось бы добавить, что по одной фотографии — любой из тех, что выставлены здесь, — человек может понять о войне очень многое, как, скажем, по снимку Ивана Шагина «Политрук продолжает бой». Более гневное осуждение войны, более страстный призыв отстаивать мир, чем эти волнующие документы-образы, трудно представить. Кроме всего, это еще и свидетельство беззаветного выполнения своего гражданского и профессионального долга, подвиг людей, создавших эти фотопроизведения.

— Считаете ли вы, что удивительная жизненность нашей довоенной фотографии и

волнующая сила военных снимков обязаны этими свойствами тому, что мы называем школой — единством принципов подхода самых различных авторов к своей работе?

— Несомненно, и в первую очередь это школа умения, профессионализма, объединяющее разных мастеров отношение к делу, которому они посвятили себя целиком. И заложено это отношение было еще первыми русскими фотографами.

Я в последнее время очень внимательно присматриваюсь к фотографии, работая в наших местных музеях, просматриваю множество снимков, хранящихся в запасниках, в краеведческих разделах экспозиций. Среди них есть удивительные работы, где все совершенно, начиная от авторской мысли и технического исполнения до паспарту, сделанных с огромным вкусом и любовью. А ведь все это рождалось в очень примитивных мастерских, где-нибудь в Костроме или Ярославле. Фотографы той поры, как и художники-живописцы, предельно уважительно относились к своему творчеству, даже я бы сказал — трепетно; они вкладывали огромный труд в освоение основ своего дела, в то, что мы называем отработанностью ремесла, умения. Ведь ремесло — слово не уничижительное, если оно правильно понимается. Наработка навыков позволяет художнику целиком погрузиться в творческий процесс в той его части, которая связана с образным мышлением. Настоящий фотограф должен быть ремесленником именно в этом смысле: когда он снимает, скажем, портрет, пейзаж или какой-то момент жизни, он не думает, что ему крутить и где нажать, — он эту часть своего труда уже отработал раньше. Конечно, это огромный труд, но это и единственный путь к успеху.

Разные виды искусства не следует путать, нельзя забывать, что у каждого из них своя природа. Поэтому меня настораживают некоторые работы, выставленные на втором этаже, — несмотря на их идеальную фотографическую форму, от них веет холодинкой... Их авторы пытаются идти в русле развития современных поисков живописцев, они хотят «соответствовать». Но ведь живописи-то они все равно не заменят, как и она фотографию. Всему свое место и предназначение... Поиски — вещь, конечно, нужная, без экспериментаторства в искусстве развития быть не может, но, мне думается, тут должно все идти не от головы, а от души, иначе «кухня» обязательно вылезает, а такие работы впечатления на меня, например, не производят. Слепо следовать за модой — дурной вкус, а за «лидером» — эпигонство —это же все-таки не спорт... Когда стоишь перед плохо сделанной или надуманной фотографией, она тебя не трогает: нет самого важного — взаимоотношения. Тут я мог бы сравнить фотографию с древнерусской живописью, в ней существовал канон — иконописец должен был писать так, чтобы зритель, прихожанин в храме, которому это было адресовано, не мог бы перейти грань — «уйти» за живописную плоскость. Он должен был на это только молиться, но не соучаствовать с изображением. Но иконописец порой отрешался от заданности, преступал канон, погружаясь полностью в свое творчество, и создавал шедевры подлинного искусства, которыми мы любуемся и поныне.

У фотографии тоже есть свои каноны, и если человек им полностью подчиняется, то никуда дальше не пойдет, в лучшем случае останется добросовестным ремесленником, но уже в отрицательном значении этого слова. Такие фотографии меня, повторяю, не трогают. И это не только мое мнение, но и моих единомышленников-художников.

Эта выставка — не помпезно-парадная экспозиция, где есть все и вся, зрителю дана возможность увидеть лицо сегодняшней фотографии, посмотреть, где, что и как в ней делается. Я не оговорился — именно сегодняшней, потому что представленная на выставке ретроспекция помогает увидеть и понять процессы, происходящие в отечественной фотографии в наши дни.

— Считаете ли вы, что современные фотожурналисты — и старшего поколения, и среднего, да и молодые, работы которых тоже представлены на выставке, — продолжают развивать те тенденции, что были заложены в нашей фотографии мастерами двадцатых—тридцатых годов?

— Да, преемственность есть, и ощущается она вполне отчетливо. Вот, скажем, работы Евгения Кассина — я бы сказал, что это фотограф высокого класса. А такие мастера нашей сегодняшней фотографии, как Геннадий Копосов, Павел Кривцов, Валерий Генде-Роте, я мог бы назвать еще несколько имен, но обязательно кого-нибудь да пропустишь, так вот, большинство активно работающих фотожурналистов читателям «Советского фото» хорошо известны, и поэтому можно обобщить: лучшие из них, безусловно, несут дальше эстафету, переданную им предшественниками. Это подтверждает и выставка.

Я хочу еще раз подчеркнуть, что раздел, которому отведен первый этаж, главенствует в экспозиции, потому что перед нами — сама жизнь. На втором, назовем его условно «художественным», этаже тоже есть очень много интересных работ, но в иных явно «господствует царство формы». Я к форме отношусь с огромным уважением, но когда она не «увязана» с душой, она сама себя изживает и в памяти не удерживается. Там же, где есть глубокое содержание, есть место и нашей памяти. Попробую это пояснить. Вот, допустим, я иду по городу и думаю, просто так размышляю на какие-то будничные темы. И вдруг ловлю себя на мысли, что будничное куда-то ушло и в памяти всплыл разговор Пьера Безухова с Андреем Болконским у переправы... Или перед глазами возник рокотовский портрет Струйского или Майкова, или икона работы Дионисия. Для всех нас, людей, кто это видел, великие образы не забываются, а лишь прячутся где-то в «запасниках» мозга. Точно также и с фотографией — есть такие снимки, что запоминаются на всю жизнь и в определенные моменты возникают перед нашим умственным взором, как литературные и художественные произведения или архитектурные жемчужины... Здесь, на выставке, таких фотографий немало. И говоря о преемственности, мне бы хотелось у вас узнать: учились ли наши современники у старых мастеров или это у них было в крови? Если в крови — честь им и хвала, а если учились — низкий поклон им за это!

— Скорее всего, и то и другое. Наши ведущие фотографы знают классические работы не только отечественной, но и мировой фотографии, и это у них где-то, как вы говорите, отложилось в памяти и подсознательно живет с ними в повседневности. В свою очередь, у меня напрашивается новый и, пожалуй, последний вопрос: из тех работ, которые мы здесь видим, войдет ли что-либо в классику, останутся ли они как художественный образ нашего времени?

— Я абсолютно убежден, что при соответствующем отборе— но это уже время отберет — что-то из того, что мы видим, останется, может быть, и многое... Но об этом скажут лет так через пятьдесят наши потомки. Вот так же они будут стоять у стендов какой-то выставки и радостно удивляться — умели же люди!

ФОТОКОНКУРСЫ

«В объективе — Родина»

Жюри подвело итоги Всесоюзного телевизионного фотоконкурса «В объективе — Родина», проводимого совместно Главной редакцией народного творчества Центрального телевидения и журналом «Советское фото».

Представляем его лауреатов:

Главный приз присужден фотолюбителю Анатолию Бурьбо, члену фотоклуба «Белогорье» (Белгород) за работу «Пусть будет мир на планете».

Первая премия — фотолюбителю Анатолию Горностаеву (Междуреченск) за серию снимков «Горноспасатели».

Вторые премии — фотолюбителю Людмиле Шубиной, члену народной фотостудии «Магадан» за снимок «Большая путина»; фотожурналисту Леониду Шимановичу (Москва) за серию «Юрий Гагарин».

Третьи премии — фотожурналисту Владимиру Махинько (Жуковский) за серию «Эхо войны»; фотолюбителю Виктору Мордвинцеву (Москва) за снимок «Мамин праздник»; фотожурналисту Леониду Борцову (Шадринск) за снимок «Бедовая»; фотожурналисту Виктору Резникову (Москва) за снимок «Воздушная карусель».

Поощрительные премии — Сергею Мальгавко (Тара) за снимок «Бабушкин платок»; Юрию Ермолину (Челябинск) за снимок «19 раз»; Виктору Клименко (Краснодар) за снимок «Трагедия борьбы»; Александру Субботину (Новочеркасск) за снимок «Погоня»; Вячеславу Малахову (Тула) за снимок «Впереди арктическая пустыня»; Геннадию Савкину (Саратов) за цветной снимок «Зимний пейзаж».

Поздравляем призеров и желаем им и всем участникам телевизионного конкурса новых творческих успехов.

Владимир Никитин **Гармония трех голосов**

Вглядываться в лица людей всегда интересно. Рассматривая рисунки, живописные портреты, фотографии, мы как бы знакомимся с новыми людьми или встречаемся с хорошо известными. Общение с портретом — всегда в какой-то степени безмолвный диалог зрителя с человеком, запечатленным на снимке. Часто в этот диалог вплетается еще один голос — голос автора. Сложившаяся с годами форма восприятия живописи, авторитет личности художника значительно усиливают этот «третий» голос. В фотографии же мы об этом задумываемся реже. Голос портретируемого звучит, как правило, значительно сильнее. Правда, иногда фотограф столь активно заявляет о себе, что подавляет «голос» портретируемого, но от этого, как правило, проигрывает зритель. В фотографиях Рудольфа Кучерова этого никогда не происходит.



Без малого двадцать лет работает Р. Кучеров в Ленинградском бюро агентства печати «Новости». За эти годы им создана огромная галерея портретов современников — одних знает узкий круг, других — весь город, вся страна.

— Я никогда не считал и не считаю себя портретистом,— рассказывает он. Прежде всего я репортер, и профессии своей менять не собираюсь. А любой репортер, как мне кажется, должен прежде всего думать о тех, для кого он работает: о читателях, о зрителе. Нужно рассказывать так, чтобы им было интересно. А увидеть интересного человека, мне кажется, интересно всегда. Поэтому, что бы я ни снимал, я всегда снимаю и людей.

Однажды один уважаемый журнал предложил репортеру сделать подборку портретов ленинградских писателей. По-видимому, в редакции исходили из того, что у Кучерова вообще много известных деятелей культуры.

— Они решили, что я портретист. Ну и намучился же я в тот раз! По нескольку часов сидел, пытаясь расшевелить человека, увлечь разговором, попытаться хоть на мгновение заставить его стать самим собой. Не могу сказать, что это у меня здорово получилось. Другое дело, когда я случайно увижу этого человека в жизни или снимаю событие, в котором он принимает участие. Вот это уже совсем другой поворот — тут я в своей стихии... Лучшие портреты рождаются зачастую вроде бы случайно, во всяком случае, так кажется непосвященным. На самом же деле за каждым из своих героев мне приходится очень долго наблюдать, иногда по нескольку лет. Вот, скажем, Георгия Товстоногова я снимаю уже почти двадцать лет. И думаю, что лучший его портрет еще впереди. Хотя и первый был неплохим. Тогда я делал материал о Большом драматическом театре. Снял вроде бы все — и Товстоногова с актерами, и репетицию, и спектакли, но чувствую, что нет главного кадра. А какого — не могу понять.

Сижу в театре день, два, неделю. Уже мучаться начал от своей беспомощности. И тут как-то на репетиции Георгий Александрович вдруг выскочил на сцену — спиной ко мне, в свете прожекторов и, размахивая руками, пошел к актерам. И я понял — вот он главный кадр! Ну, а остальное — уже дело техники: знай нажимай...

Или как я снимал Федора Абрамова. Приехал в его родную деревню Верколу. Он еще в себя от города не пришел, а тут уж к нему журналисты пожаловали. Нельзя сказать, чтобы он нам очень обрадовался. Я уж и так и сяк, а он все на контакт не идет. Даже того, что придумал, чувствую, не снять. Потом немного поостыл и решил — буду просто снимать репортаж. И все вышло. Тогда же сделал и самый удачный, на мой взгляд, кадр...

Я давно понял одну важную вещь: когда снимаешь событие, нужно обязательно следить и за собой, потому что оно увлекает и можно оказаться им поглощенным, поддаться его ритму. Тут нужно остановиться и посмотреть на это событие как бы со стороны. Очень помогает...

Когда-то в детстве Рудольф хотел стать художником, но жизнь решила иначе. И все-таки желание рассказать об увиденном визуально осталось главным мотивом в творчестве Кучерова-репортера. В своих фотографиях он всегда остается рассказчиком, как бы говорит нам: «Я там был и это увидел».

— Я и своим героям всегда снимки мои показываю. Вроде бы рассказываю и о себе, о том, что видел, своем восприятии мира. И если это понятно и интересно человеку, которого мне предстоит снимать, то между нами возникает уже другая форма общения — я становлюсь его собеседником, а мне именно это и нужно. Теперь могу держать его в поле зрения, и рано или поздно сделаю удачный снимок. Только для этого надо точно знать, что именно ты хочешь сказать о человеке...

В каждом из снимков Кучерова угадывается его взгляд: Товстоногова он обязательно показывает как режиссера. Директора Эрмитажа академика Пиотровского снимает стоящим в начале парадной анфилады дворца: он открывает двери, словно давая нам возможность войти в мир искусства. Темирканова застает перед началом концерта, поправляющим фрак.

— Музыка для меня всегда была таинством, доступным лишь избранным, — говорит Кучеров. — Темирканов же тут такой обыденный, домашний. А через минуту встанет за пульт — и польется музыка. Вот эту кажущуюся несовместимость мне и хотелось передать...

Говорят, сколько фотографов, столько и фотографий. Один и тот же человек на снимках разных авторов может выглядеть совершенно по-разному. Федор Михайлович Достоевский, упрекая фотографов в сиюминутности их изображений, говорил, что на снимке зачастую «Наполеон может выглядеть глупым, а Бисмарк нежным». Искусство фотопортретистов, очевидно, заключается в том, чтобы, не нарушая внешнего сходства, выявить характер человека. Мне кажется, Кучерову это удается. Ведь иначе знаменитый хирург Углов не повесил бы в своем рабочем кабинете рядом с живописными полотнами портреты, сделанные Рудольфом Кучеровым. Так же как и Федор Абрамов над своим письменным столом. Они нравятся, эти фотографии, его героям, а значит, три голоса, о которых мы сказали вначале, звучат в унисон.

ФОТО
РУДОЛЬФА КУЧЕРОВА

...И СВЕТЛА АДМИРАЛТЕЙСКАЯ ИГЛА...

АКАДЕМИК ДМИТРИЙ ЛИХАЧЕВ

СКУЛЬПТОР МИХАИЛ АНИКУШИН

РЕЖИССЕР ГЕОРГИЙ ТОВСТОНОГОВ

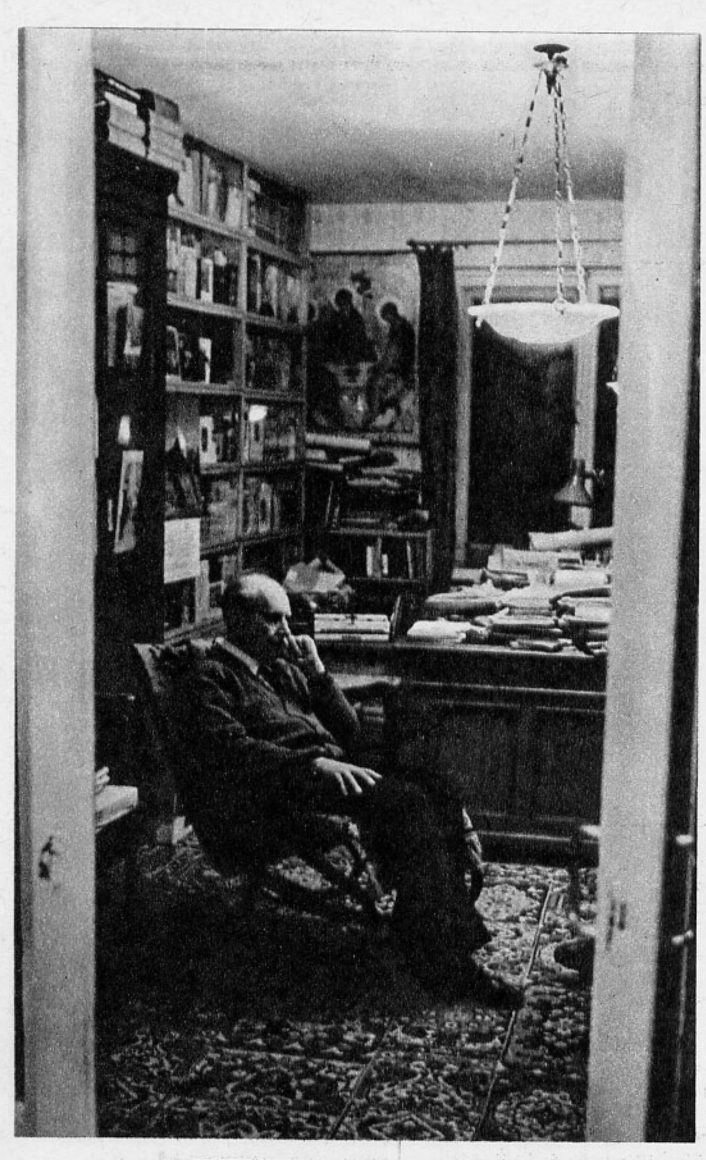
ДИРИЖЕР ЮРИЙ ТЕМИРКАНОВ

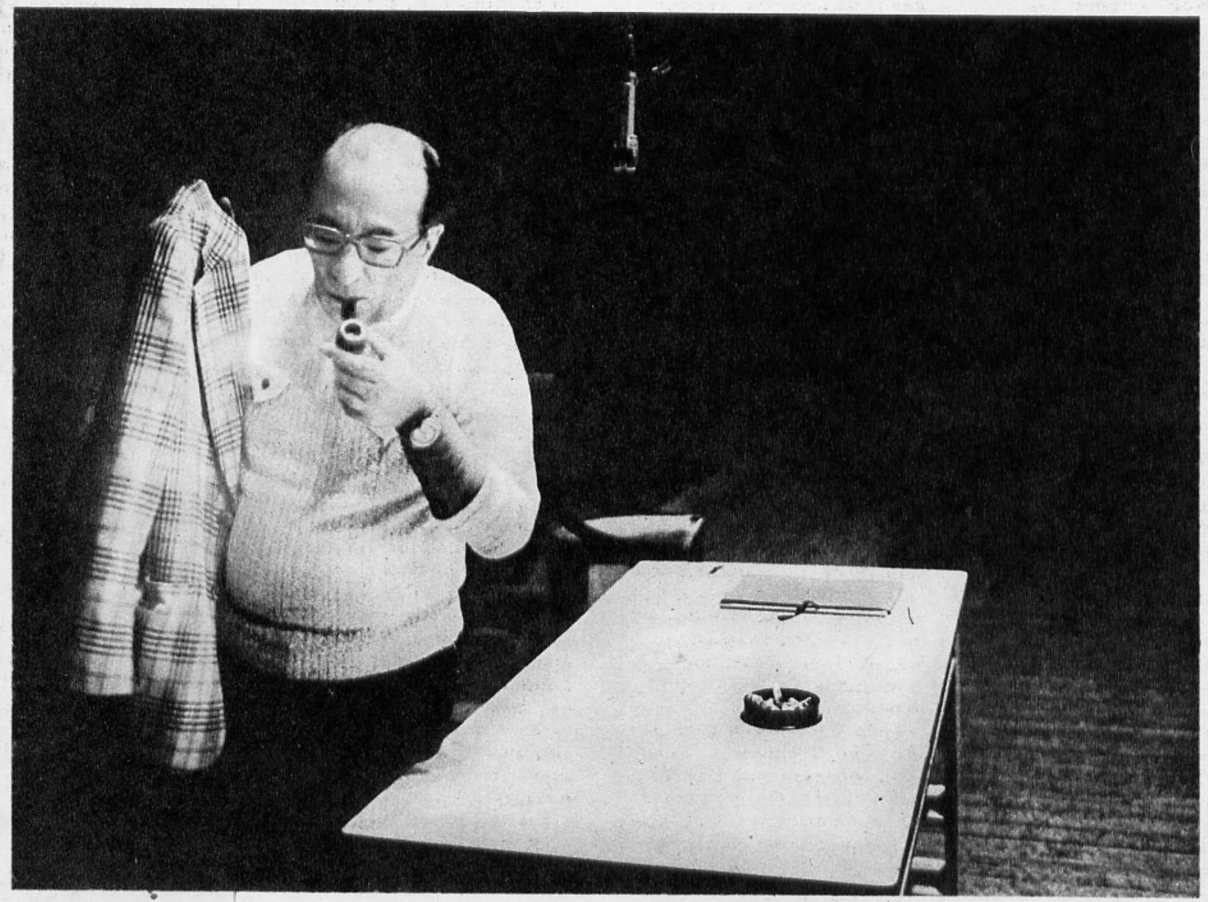
АКАДЕМИК ФЕДОР УГЛОВ

ХУДОЖНИК ВАСИЛИЙ ЗВОНЦОВ

РОМАНС

ПИСАТЕЛЬ ФЕДОР АБРАМОВ







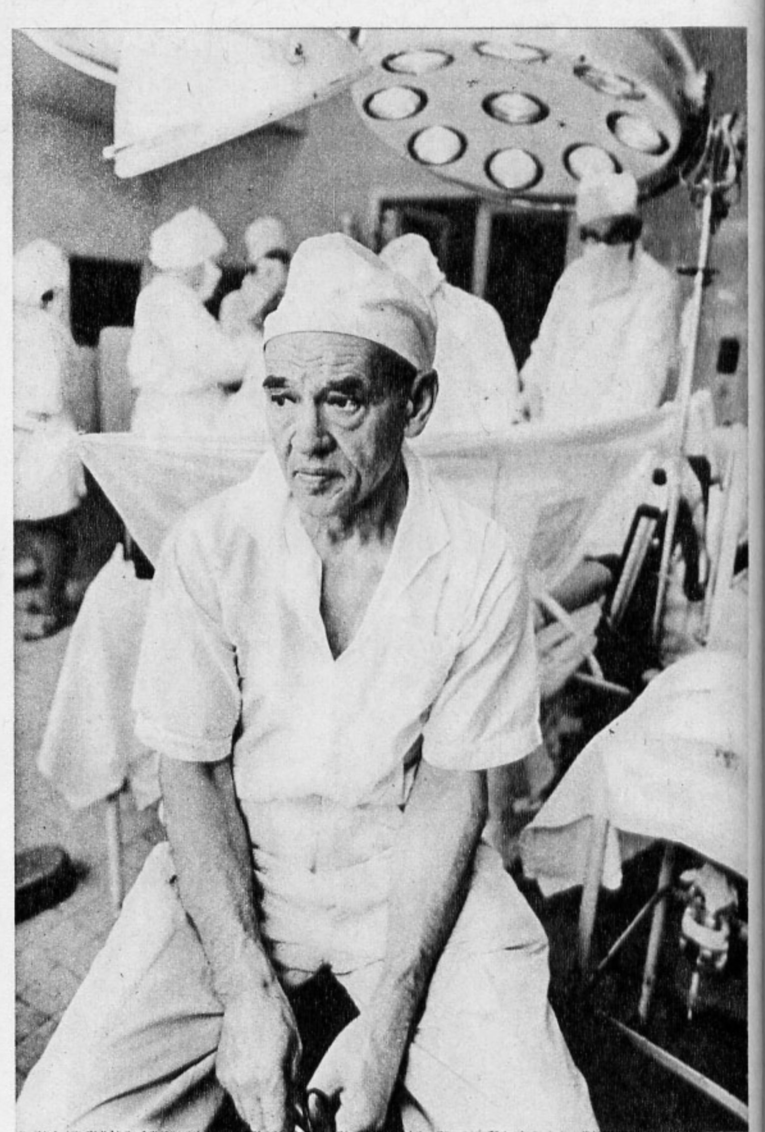


ФОТО РУДОЛЬФА КУЧЕРОВА

Новый жанр











КАДРЫ ИЗ ФОТОФИЛЬМА «ЧЕЛОВЕК ПОД АВТОМОБИЛЕМ»

Фотофильм и фокифильм (фотокинофильм) существуют как работа полностью авторская. Только при этом можно отдать всего себя идее воплощения темы: от создания сценария до озвучения или утверждения материала к печати. И еще. Необходимо, если можно так выразиться, любить тему. Именно это чувство мы испытываем каждый раз, когда начинаем работать. Если говорить о месте рождения жанра, то это был цирк, где искусство подлинно. Где смелость неподдельна. Где сами стены пропитаны духом творчества и традиций, основанных на доброте и взаимовыручке. Именно цирковые артисты (как это ни странно) во многом помогли нам, придали уверенность в работе над первым фотофильмом о цирке и его людях.

...Почти три года мы шли путем проб и ошибок, творческих удач и провалов. Чрезвычайна сложна и увлекательна работа с актерами. Заманчивы импровизационные моменты съемок, возможность в литературном тексте или фонограмме дополнить или изменить характеристику образа. Говорить об этом можно бесконечно. Но мы не теоретики. И пусть сегодня еще приходится что-то доказывать и объяснять, мы твердо убеждены — новый жанр должен говорить сам за себя.

Л. ЛАЗАРЕВ,
Л. РЕЗНИКОВ

«Человек под автомобилем»

У шестнадцатой страницы «Литературной газеты» свои традиции. Сам характер наших публикаций (юмор — это прежде всего неожиданность) предъявляет требования постоянного самообновления. И авторы, и сотрудники отдела фельетонов и юмора (или иначе «Клуба 12 стульев») всегда в поиске новых и оригинальных жанров.

И вот, если не ошибаюсь, впервые в нашей прессе поиск привел нас к мысли о фотофильме, причем фотофильме сатирическом, фельетонном. Под рубрикой «Кинозал клуба ДС» был опубликован сериал, названный «Человек под автомобилем». Сценарий, постановка и съемка Леонида Лазарева и Леонида Резникова.

В основу нашего фотофильма были положены проблемы, встающие на пути тех, кто решил пополнить ряды автолюбителей. Герой фотофильма Аполлинарий Дрыгин, купив автомобиль, становится участником поистине невероятных и в то же время весьма будничных, примелькавшихся всем нам событий. Читатели знакомятся с реальными «злыми силами», отравляющими Дрыгину, а в его лице и многим другим автолюбителям жизнь.

Но как же создавался фотофильм? Авторы пришли в отдел поделиться замыслом. Идея нашла в редакции поддержку. Однако и авторам и нам, так сказать, заказчикам, необходимо было убедиться, по правильному ли пути мы идем. Ведь каждая ошибка, допущенная в процессе создания сценария (а первым этапом, я не оговорился, использовав этот кинематографический термин, был именно сценарий), могла обернуться и съемками «вхолостую», и передергиванием фактов, то есть необъективностью. А именно предвзятости следует избегать в такого рода критических материалах.

Не просто обстояло дело и в съемочный период. Материал, повторюсь, фельетонный. Никто не любит, когда его критикуют, и сам вряд ли предоставит фельетонистам компрометирующую фактуру. Поэтому многое снималось «скрытой камерой». Некоторые особо бдительные товарищи на некоторых «объектах» пытались препятствовать съемкам. Но, как известно, факты — упрямая вещь. Пришлось этим товарищам согласиться с нашим правом смотреть на их плохую работу под сатирическим углом зрения. Думаю, организационно и творчески съемочный период вполне можно сравнить с аналогичным в художественном кинематографе. Приходилось во время съемок перекрывать с помощью ГАИ движение транспорта, поджигать дымовые шашки, импровизировать по ходу дела и менять уже принятое решение, перекраивать сюжет, текст... Кино да и только! С той разницей, что осно-



КАДРЫ ИЗ ФОКИФИЛЬМА «ТРИ СЕКРЕТА КЛОУНА ЧУБЧИКА»

ву нашего художественного фотофильма составили абсолютно документальные кадры, и что в киногруппе работает несколько десятков человек — представителей различных профессий, а фотофильм «Человек под автомобилем» создавали два автора. Правда, что немаловажно, при поддержке отдела фельетонов и юмора «ЛГ».
Завершающим этапом был монтаж изображения и текста. Десятки, а то и сотни дублей каждого кадра — таков был «итог» съемок. И вот, наконец, долгожданный результат — публикация двух серий фотофильма «Человек под автомобилем» и двух анонсов, предшествующих каждой из них. Первая серия — «Мечте навстречу» и вторая — «Крах иллюзии».
Через несколько дней после публикации в редакцию посыпались письма читателей. Они вытеснили с наших рабочих столов кадры фотофильма, и теперь мы тонули уже в читательской почте. Читатели благодарили газету и предлагали свои варианты сюжета рассказанной нами истории, делились собственными «автогорестями» и обвиняли нерадивых «чиновников от автосервиса». А критикуемые, естественно, защищались, спасали честь мундира и приводили контраргументы. Были, конечно, организации, которые правильно отнеслись к критике, приняли конкретные меры по ликвидации недостатков и сообщили об этом в редакцию. Наша публикация во многом достигла цели, сделанную работу оценили читатели — их она не оставила равнодушными.
Совсем недавно мы обсудили с авторами тему нового фотофильма. Какая тема — это пока секрет. Скажу только, что она будет решаться в том же сатирическом ключе. Надеемся, что рубрика «Кинозал клуба ДС» станет постоянной и фотофильм займет свое место на страницах прессы.

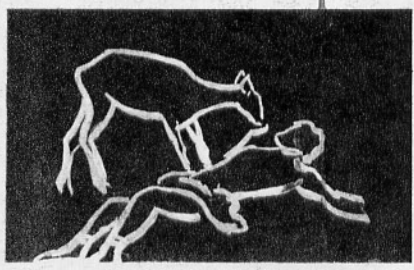
А. ЯХОНТОВ,
зав. отделом фельетонов и юмора «Литературной газеты»

Право на поиск

Сначала недоуменье, потом удивленье, потом все вниманье поглощено: улыбка, грусть, сопереживание героям. Хочется читать. Нет, смотреть. Нет, следить за стремительным развитием драматургии, за динамикой изображения, за игрой актеров. Что это такое? Что оживает перед нашими глазами? Почему кадры и эпизоды могут двигаться не двигаясь и двигаясь быть недвижимыми? Фотофильм. Новый жанр? Да. Своего рода фотографический кинематограф или кинематографическая фотография. И литературная основа — необычная, оригинальная по форме, как, впрочем, и изобразительный ряд, каждый кадр которого прекрасно срежиссирован и снят. Называйте это как хотите, сами авторы названием «фотофильм» определили взаимосвязь: фотокино.
Премьера первого произведения состоялась в январе-феврале 1985 года. В двух номерах детского журнала «Миша», издаваемого на пяти языках (приложение к журналу «Советский Союз»), был опубликован первый детский игровой фотофильм. И уж совсем неожиданной была премьера второго фотофильма, которая состоялась в августе-октябре 1985 года на шестнадцатой полосе «Литературной газеты». Такой адрес, естественно, предполагает юмор или сатиру. В данном случае и он — юмор, и она — сатира оказались слиты воедино в фотофильме «Человек под автомобилем». Смешное соединилось с печальным, и читатель с интересом следил за злоключениями современного владельца автомобиля.
В органичном единстве литературного и изобразительного материала авторы нового жанра Леонид Лазарев и Леонид Резников утверждают свое право на поиск.
Что же может дать нам жанр фотокино, когда мы перенасыщены цветными и говорящими телеэкранами? На мой взгляд, многое. Леонид Лазарев и Леонид Резников попробовали, с одной стороны, остановить мгновенье, с другой стороны, развить его в последующих мгновеньях и заставить все это жить и говорить с читателем. Чем же отличается фотофильм от кино-, телефильма?
Прежде всего формальной сутью — действие происходит на бумаге (в газете, журнале, книге), а не на экране. Фотофильм можно читать и смотреть, не выключая свет, не будучи прикованным к экрану и его временным рамкам. Мне трудно сказать, какие еще возможности таит в себе фотофильм, знаю лишь одно: новый жанр не просто овладевает вниманием читателей, он приковывает к себе, заставляет размышлять и думать вместе с авторами. В нем мне видится перспектива овладения вниманием и активизации современного человека, который в кино все чаще становится созерцателем, наблюдателем, поглотителем информации. Здесь же налицо активный процесс соучастия.
Леонид Лазарев — журналист и кинооператор.
Леонид Резников — кинорежиссер и журналист.
За их плечами большой опыт работы в кинематографе и прессе. В творческих планах авторов — театральная пьеса, цирковое представление, книга под условным названием «Просто счастье...» по мотивам произведений И. С. Тургенева, фантастическая комедия «Мальчик из Тешик-Таш». И все это с элементами нового жанра.
Как видите, и смешное и серьезное, очень серьезное доступно этому новому творческому явлению.

Лариса ВАСИЛЬЕВА






КАДР ИЗ ФОКИФИЛЬМА «ТАЙНА ВОЛШЕБНОЙ КНИГИ»

Динамика статики

Роль диафильма в воспитании ребенка остается столь же актуальной, какой она была на этапе зарождения этого вида искусства. Несмотря на то, что неотъемлемыми спутниками человека стали телевидение, кинематограф, радио, звуко- и видеозапись, диафильм не утратил своих позиций.
Однако диафильм не всегда обладал возможностью привлечь к себе аудиторию детей, находящихся в том возрасте, когда в реальность сказки они уже не верят, но еще не подготовлены к правильному восприятию окружающего мира. Вот почему новый жанр: игровой постановочный звуковой диафильм — фокифильм (фотокинофильм) весьма перспективен.
В основу фокифильма положен принцип сюжетного развития событий, происходящих с вымышленными героями в реальной, документальной среде. Отличительной драматургической особенностью фокифильма является то, что все действие развивается «через главного героя», а это заставляет смотреть на происходящее как бы его глазами. Документальность, достоверность, которыми должен быть проникнут каждый фрагмент фокифильма, позволяют увлечь юного зрителя, сделать его соучастником происходящих событий, активно сопереживающим герою.
Сценарий фокифильма представляет законченное драматургическое произведение с описанием обстановки и действия героев, их монологов, диалогов и закадрового текста. Однако по своей форме он отличается от сценария кинематографического: сама стилистика построения сценария фокифильма дает возможность режиссеру и оператору сконцентрировать в каждом конкретном кадре кульминационные моменты действия.
Работа над фокифильмом предъявляет особые требования к взаимопониманию между режиссером и оператором, к их профессиональному уровню. По-

скольку развитие сюжета фокифильма происходит в документальной среде, режиссер и оператор должны свободно ориентироваться и бережно относиться к ней.
Методика работы с актером может быть разделена на два типа. Первый — актер живет в рамках заданности, играя конкретный эпизод и доводя его до той стадии развития, которая необходима режиссеру и оператору для данного кадроплана.
Второй тип — актер выходит на съемочную площадку, не зная плана развития событий в конкретном съемочном эпизоде. Его естественная реакция при освоении документальной среды является той кульминационной точкой поведения, которую ожидают режиссер и оператор.
Изобразительный ряд фокифильма сочетает кинематографичность общего решения темы с художественно-фотографическим воплощением каждого кадра.
Основным принципом работы оператора фокифильма является движение камеры в поисках статичного кадра, при этом становится особенно важным согласованное перемещение источников света. В некоторых случаях документальность среды диктует необходимость работы методом «скрытой камеры». Тщательно продумывается светоцветовое решение каждого кадра, использование того или иного типа камеры и оптики. Для усиления художественного воздействия в отдельных фрагментах фокифильма применяются комбинированные съемки, основанные на оригинальных технологических приемах, отличных от применяемых в кинематографе.
Важную эмоциональную нагрузку в фокифильме, как и в кинофильме, несет звуковое решение. Как известно, в художественном кинематографе содружество С. Эйзенштейна и С. Прокофьева родило ставший классическим пример написания музыки к кинофильму, где каждая музыкальная фраза точно соответствует фразе монтажно-изобразительной.
В фокифильме роль музыкального сопровождения увеличивается — звук как бы призван оживить статику изображения, дополнить изобразительный ряд.
В новом жанре успешно работают сегодня Леонид Лазарев и Леонид Резников — авторы сценариев, режиссеры и операторы первых фокифильмов.

А. СОКОЛОВ,
директор студии «Диафильм» Госкино СССР

В ФОТОСЕКЦИЯХ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ

Актуальный репортаж

О работе фоторепортеров в сложных условиях — в горячих точках планеты — шел разговор на творческой встрече в фотосекции Московской журналистской организации.
Фотокорреспондент АПН Владимир Первенцев рассказал о своей поездке в Анголу, где он кроме основной работы — съемки репортажа о жизни молодой республики — преподавал основы фотожурналистики редакторам местных изданий. В снимках, продемонстрированных им коллегам, широко отражена жизнь этой страны — ее промышленность, сельское хозяйство, культура, искусство; героика будней народа, отражающего нападения наемников империализма — мы видим воинов, стоящих на страже революционных завоеваний, их боевую учебу, действия по ликвидации банд на юге страны. Немало кадров рассказывают о дружбе и сотрудничестве советского и ангольского народов.
Впечатлениями о своих поездках поделился специальный корреспондент Фотохроники ТАСС Георгий Надеждин — его журналистские маршруты пролегли в Афганистан, Ливан, Никарагуа, где ему пришлось работать в сложных условиях необъявленных войн. Оперативные снимки, сделанные зачастую под обстрелом и бомбежками, тут же передавались в агентство, откуда они поступали в прессу многих стран мира, разоблачая действия агрессоров, пытающихся помешать народам строить жизнь не по чужим указкам.

Л. ЧЕРКАССКАЯ

Выставки на трассах

Когда по территории Свердловской области стали прокладывать магистральные газопроводы, у свердловских фотожурналистов возникла идея — организовать фотовыставку, рассказывающую о стройке. По предложению фотосекции областной журналистской организации и редакции газеты «На смену» был создан оргкомитет выставки, получившей название «Стройка мира и дружбы». В декабре 1982 года во временном поселке на реке Нясьме была развернута первая экспозиция.
Правление Союза журналистов СССР сочло необходимым придать выставке «Стройка мира и дружбы» всесоюзный масштаб. Экспозиция была пополнена работами фотографов Тюмени, Иркутска, Тулы, городов Башкирии, Украины и Литвы. Дали новые работы и свердловчане. На агитпоезде ЦК ВЛКСМ «Молодогвардеец» выставка побывала на всех участках трассы газопроводов от Краснотурьинска до Ужгорода, а позже и на севере Тюменской области.
Был выпущен каталог выставки, а также памятная медаль, которой награждались отдельные работники и организации, способствующие созданию и функционированию выставки.
Подводя первые итоги, жюри наградило золотой медалью А. Жижюнаса (Вильнюс), серебряными медалями — М. Ананьина (Минск), В. Ветлугина (Свердловск); бронзовыми — В. Иванова (Тюмень), И. Мотыля (Ужгород), А. Нагибина (Свердловск).
Рабочие коллективы стройки обратились к оргкомитету и фотосекции с просьбой продлить работу выставки «Стройка мира и дружбы» в двенадцатой пятилетке. Выполняя этот наказ, фотожурналисты создали новую экспозицию и посвятили ее XXVII съезду КПСС.
Выставка продолжает действовать.

С. ПЕРУНОВ

Семинар в Башкирии

В Башкирии уже много лет проводятся совместные творческие семинары фотожурналистов и фотолюбителей, которые организуют Союз журналистов БАССР и республиканский научно-методический центр народного творчества. В г. Октябрьском состоялся семинар, посвященный задачам фотожурналистов в свете решений XXVII съезда КПСС. В городском музее была развернута выставка лучших работ фотографов республики, созданных за минувшие пять лет.
Семинар открыл секретарь горкома КПСС А. Абдрахманов.
Ответственный секретарь правления Союза журналистов БАССР Д. Гальперин, анализируя фотографии, публикуемые на страницах республиканской прессы, положительно отозвался о творческом подходе к работе молодых фотожурналистов, отметил пользу контактов городских и районных газет с местными фотоклубами.
Проблеме «фотоштампа» посвятил свое выступление заведующий фотокиноотделом РНМЦ Р. Кильмаматов.
«Творческая фотография и продолжающий сегодня существовать «фотоштамп» отличаются друг от друга тем, что первая из них обращена в день сегодняшний и в будущее, отвечает зрителю и читателю на волнующие вопросы и проблемы современности, а второй обращен к дню вчерашнему, силится закрепить то, что некогда вызывало интерес, пользовалось успехом», — подводя итог дискуссии, сказал фотокорреспондент областной молодежной газеты «Ленинец» Р. Гореев.

Р. КРУПНОВ

Фотографическая жизнь Приморья

150 фотографий выставки «Приморье-86», экспонировавшейся во Владивостоке, привлекли большую зрительскую аудиторию. Во многих работах была отображена панорама социального развития края.
Организаторы выставки — фотосекция Приморской организации Союза журналистов СССР и народная фотостудия «Дельфин» — пригласили к участию лучшие фотоколлективы края. Немало интересных работ представили народная фотостудия «Таежный» из Кавалерово, фотоклубы «Ракурс» из Дальнегорска, «Дагерротип» из Артема, «Дилетант» из Спасска.

* * *

На угольном разрезе «Ретиховский» прошла встреча с фотохудожником из Литвы Ромуальдасом Пожерскисом и директором выставочной галереи Общества фотоискусства Литовской ССР Линой Опульскене. В ней приняли участие представители ведущих фотоклубов Приморья из Владивостока, Кавалерово, Спасска, Артема, из Приморской краевой организации Союза журналистов.
В Доме культуры состоялась интересная дискуссия о природе фототворчества, показ фотоколлекций.

* * *

С успехом прошла в Приморье передвижная выставка работ литовского фотомастера Антанаса Суткуса. С его работами познакомились рыбаки, моряки, шахтеры, геологи. Демонстрировалось сто фотографий разных лет из цикла «Люди Литвы».

Ю. ЛУГАНСКИЙ

Борис Алимов **Неуловимое движение**

ФОТО **АНАТОЛИЯ ЕРИНА**

БЕСЕДКА В СУХАНОВЕ



Мы продолжаем знакомить читателей с авторами, чьи работы экспонировались на выставке, посвященной 60-летию журнала «Советское фото». В этом номере публикуются фотографии московского фотохудожника, члена фотоклуба «Новатор» Анатолия Ерина. Впечатлениями о его творчестве делится художник Борис Алимов.

Это было несколько лет назад, мы проходили двором нашего дома, где шел капитальный ремонт. Была глубокая осень и деревья уже сбросили листву. Двор был уставлен отслужившей свой век рухлядью. Возможный снимок мог звучать и иронично, и философично, и метафорично. Играющие дети, пробегающая кошка или ковыляющая старуха могли бы придать кадру «смысловую значимость». Ерин снимать отказался: это не его тема. Он сразу назвал имена нескольких фотографов, для которых этот кадр был бы лакомым куском, но не для него. Его стойкость и непреклонность (ведь можно было снять и просто так, на всякий случай) говорит не только о привязанности, но и о некоей устремленности, что уже выдает серьезного художника.

Фотографии Анатолия Ерина скромны и неброски. В них нет неожиданных ракурсов, всей той роскоши современной фотографии, которую обеспечивает высококачественная аппаратура и оптика. Его не привлекают обнаженный реализм репортажа или остраненность работ, конкурирующих с живописью и графикой. Он не стремится удивить. Он явный архаист, и новаторство не его стихия. К тому же он не разбрасывается своими симпатиями, и его тематические привязанности узко очерчены. С позиции современных проблем фотоискусства все это, казалось бы, выглядит минусами, но, странное дело, чем больше вглядываешься в работы Ерина, тем сильнее убеждаешься в том, что минусы оборачиваются плюсами, критерии оценок начинают претерпевать изменения. Начинаешь вести отсчет

ФОТО **АНАТОЛИЯ ЕРИНА**



РЕКА ПАХРА



РЕКА ИСТРА

ОСЕНЬ В ПОКРОВСКОМ-СТРЕШНЕВЕ ▶



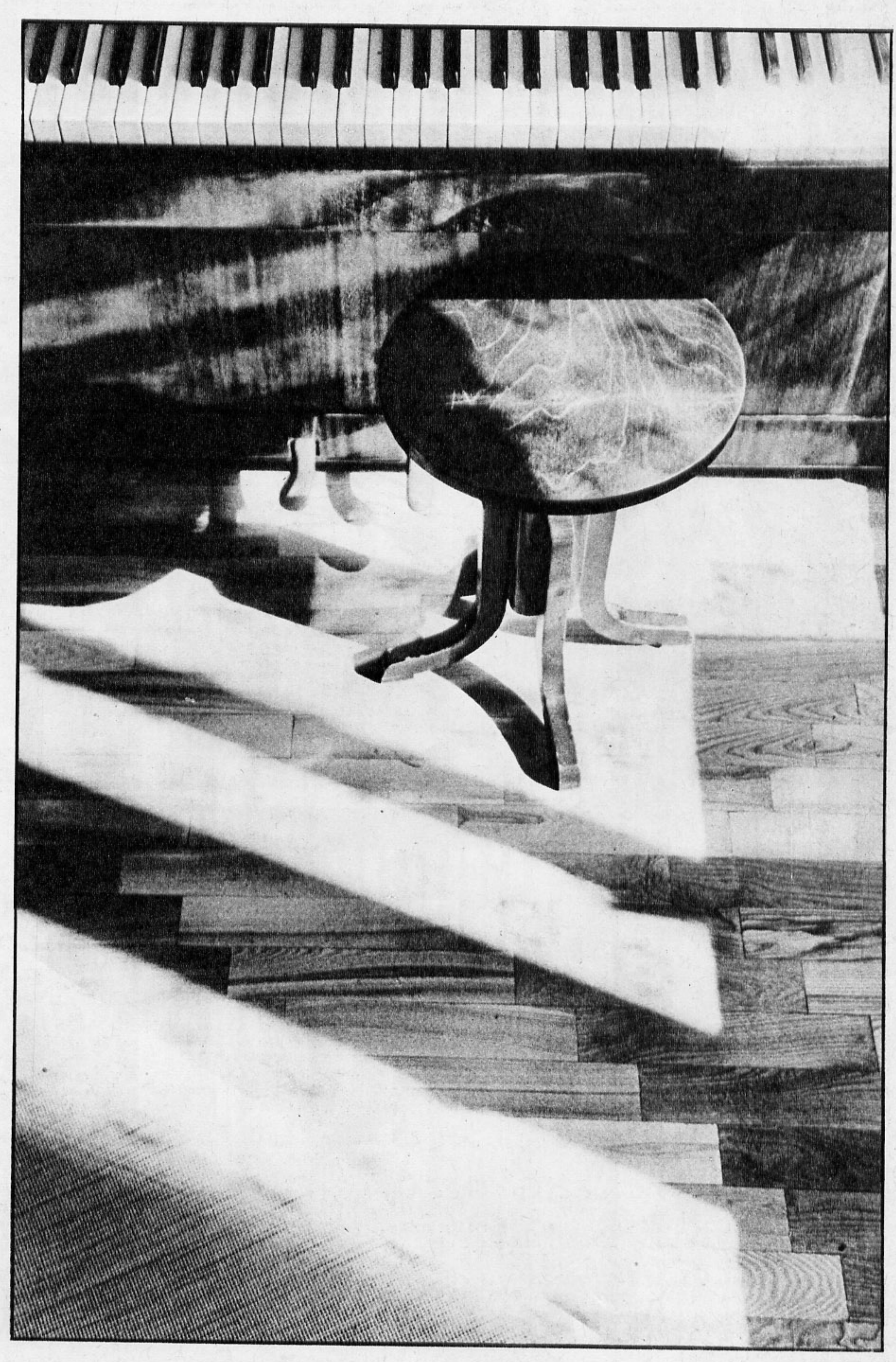
по шкале ценностей уже не от умения пользоваться техникой, а от авторской способности передать отпечатки своей личности, свое миросозерцание и мировосприятие.
По существу Ерин — импрессионист. И, как у импрессионистов, основная тема его работ — природа, пейзаж. Вот сказал, что пейзаж его тема, и чувствую, что ошибся. Нет, пейзаж для него — всего лишь жанр, где сюжетом может быть состояние природы, время года, композиция кадра. А тема, подлинная тема — это игра света на листве, блики на воде и на траве, неуловимое движение воздуха, мягкость туманных перелесков, мерцание стволов деревьев среди колышащейся листвы — в общем, все те зыбкие состояния мимолетностей, которые ощущает тонкий, чуткий глаз и запечатлевает артистичное прикосновение руки.
Его фотографии наполнены движением — кажется, что свет мерцает, то вспыхивая в одном, то загораясь в другом месте, вода струится и играет, деревья шелестят листвой и даже камни теряют жесткость очертаний. Мягкость, неконкретность его фотографий — не манерность, а средство добиться нефиксированного состояния предмета, создать иллюзию струящегося воздуха, колеблющихся контуров, расплывающихся очертаний. Именно этими чертами своей стилистики он соприкасается с идеей воздушной среды импрессионизма, расщепленным мазком, вибрацией света, создающими особую живописную структуру, отражающую понимание пространства художником.
Из привязанности к теме, из решения выдвигаемых ею художественных задач рождался его авторский почерк, его творческая самобытность.
Вряд ли можно с уверенностью сказать, как его творчество будет развиваться дальше, но одно несомненно — он обладает постоянством, что позволит ему не растерять себя на тернистом пути соблазнов.
Когда умер выдающийся русский график Дмитрий Митрохин, Ерина попросили сфотографировать комнату Дмитрия Исидоровича с его рабочим столом. Фотографии Ерина удивительным образом передали атмосферу духовной наполненности — аскетичности быта художника и его творческой щедрости, нравственной чистоты и того обаяния, которое хранят и излучают вещи человека, много сделавшего для русской культуры. Удача этих фотографий не случайна. Я думаю, что у другого фотографа так не получилось бы. Все было бы то же, но не было бы ощущения связи с личностью Митрохина, с его творчеством. Конечно, здесь сыграли свою роль и знание Митрохина как художника, и любовь к его искусству, но, главное, мне кажется, все-таки заключается в самом Ерине: в том стержне, на котором зиждется его мировосприятие.

«Предметный мир»

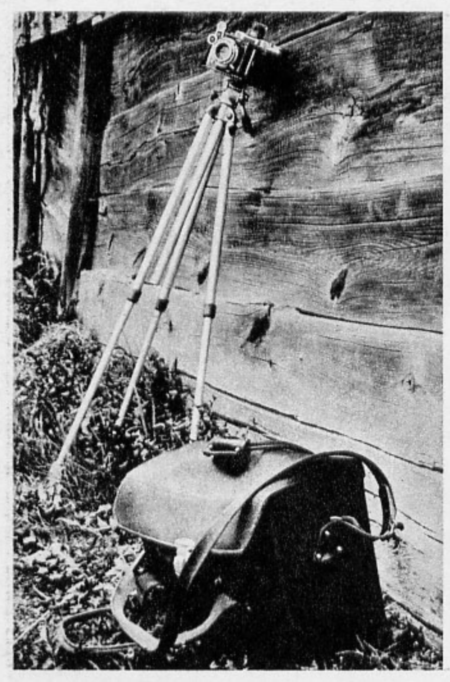
Несколько лет назад «СФ» проводило конкурс под аналогичным названием. Теперь мы снова вернулись к нему, потому что интерес к жизни предметов окружающего нас мира не иссяк, а, напротив, возрос. Перевернув эту страницу, читатель легко в этом сможет убедиться.

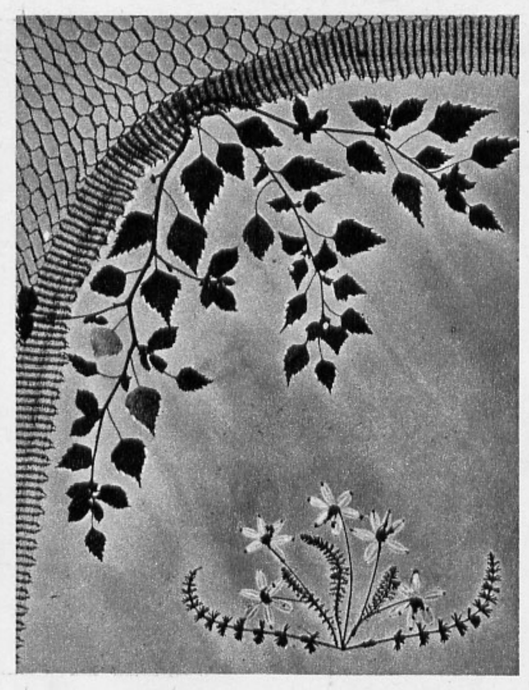
Понятие «предмет» теперь толкуется фотографами значительно шире, чем в первом конкурсе, где в большинстве приходивших в редакцию снимков доминировали изображения стекла, фарфора — попросту говоря, посуды. Теперь мы увидели неодушевленную среду в ее бесконечном многообразии.

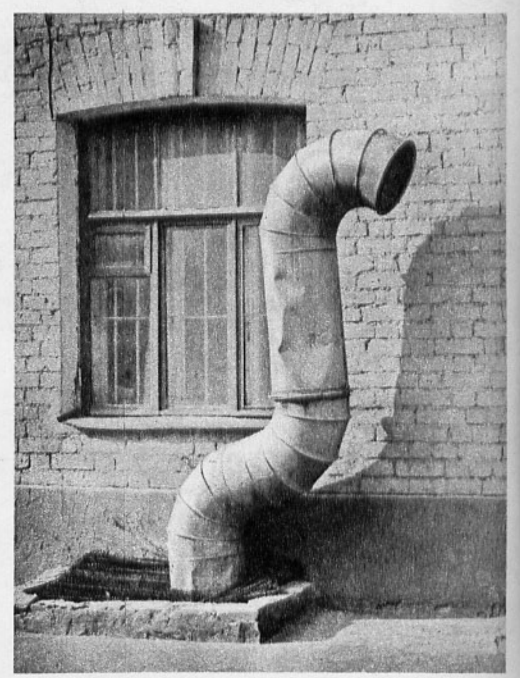
До самого финиша лидировал телефонный сюжет В. Мартьянова. И все же ленточки первым коснулся Д. Кишкунас, одержав «музыкальную» победу.

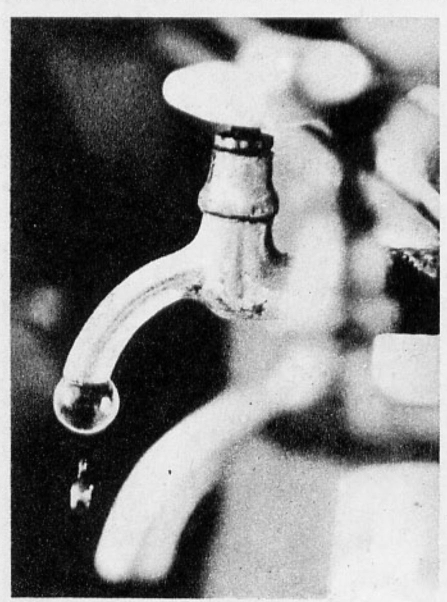


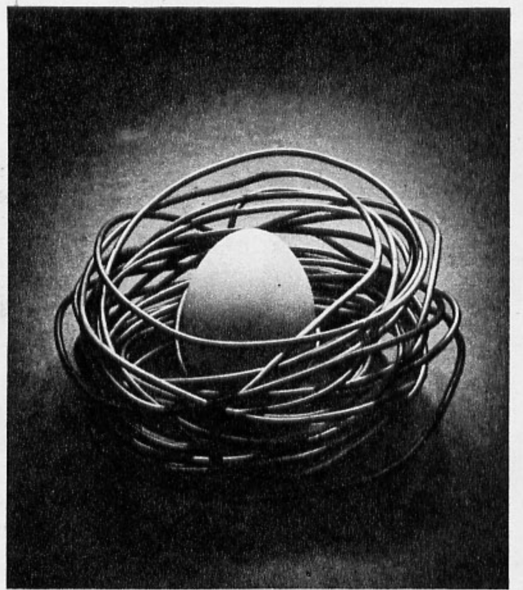
Д. КИШКУНАС (ВИЛЬНЮС) МУЗЫКА СВЕТА



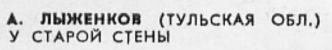












А. ЛЫЖЕНКОВ (ТУЛЬСКАЯ ОБЛ.)
У СТАРОЙ СТЕНЫ

Ю. ВЕНГЕРЕШ (КИЕВ)
КАПЛЯ

В. МАРКОВИЧ (МОСКВА)
МОЕ ОКНО

В. ДЕМЕТРАШВИЛИ (ТБИЛИСИ)
ЯЙЦО

В. СОКОЛОВ (КИЕВ)
КОМПОЗИЦИЯ

И. ЛОСКУТНИКОВ (МОСКВА)
«ЗМЕЯ»

П. ТАТИЩЕВ (ТАШКЕНТ)
ВЯЗАНИЕ

А. ПАРХОМЕНКО (ПАВЛОДАР)
В МАСТЕРСКОЙ

А. МАТВЕЕВ (МОСКОВСКАЯ ОБЛ.)
МЕРТВЫЙ СЕЗОН

Г. МАРЧЕНКО (ГОРЬКИЙ)
СНЕГ

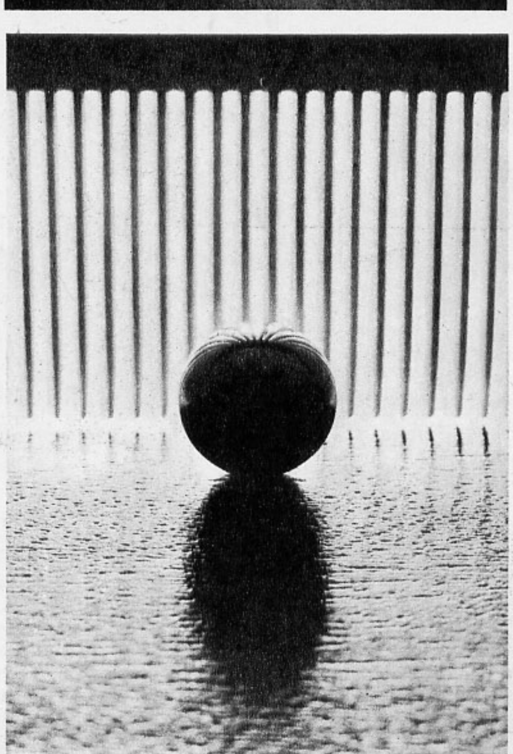
В. МАРТЬЯНОВ
ТЕЛЕФОНЫ

А. ИВАЩЕНКО
(ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОБЛ.)
НА МОСТУ

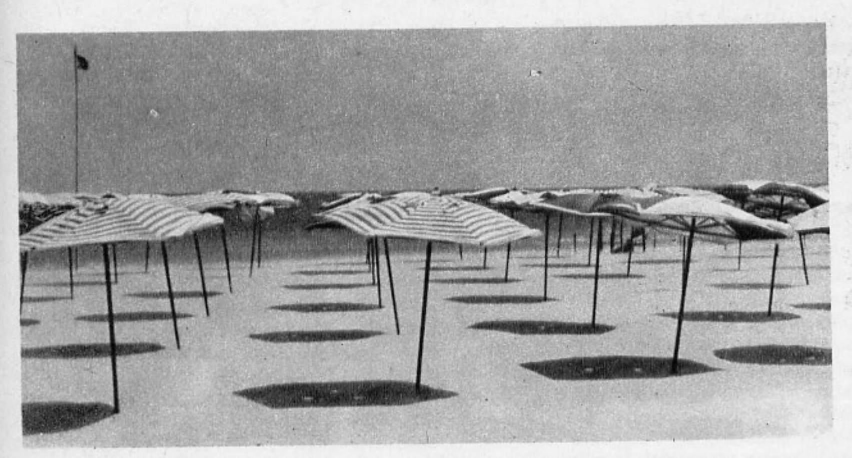
А. КАРМАЕВ (ГОРЬКИЙ)
УЗОР

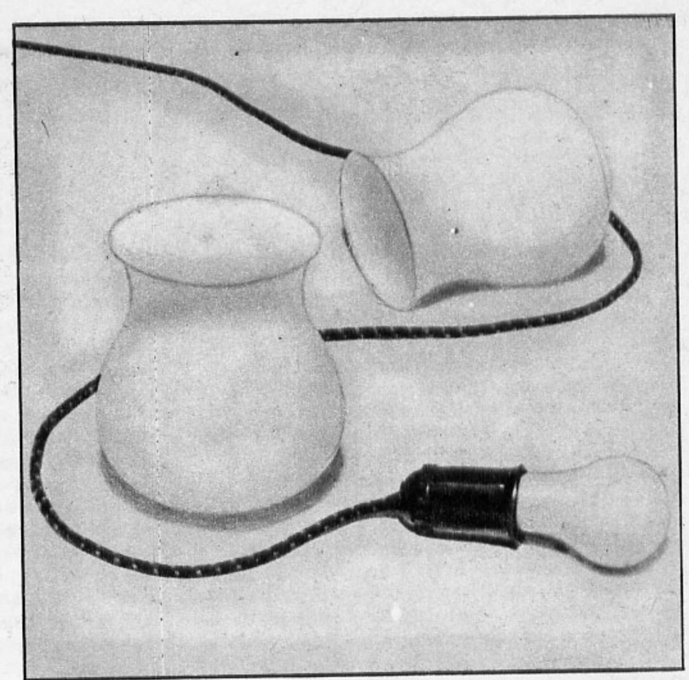
В. ДЕМЕТРАШВИЛИ СКАЛЬПЕЛЬ

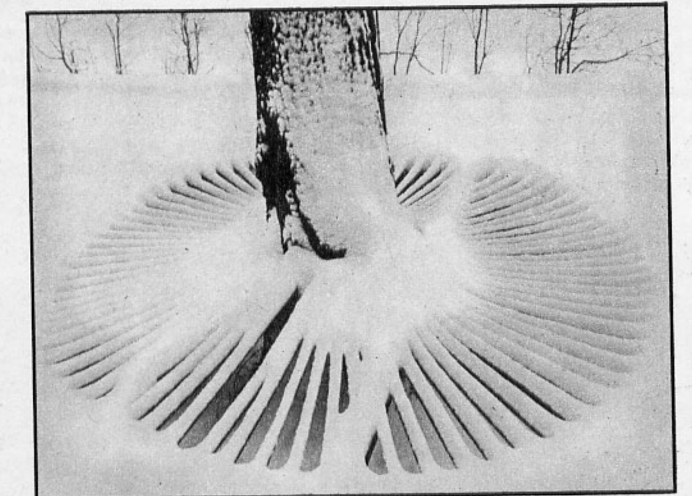
А. ПАРХОМЕНКО СТАРОЕ ДЕРЕВО

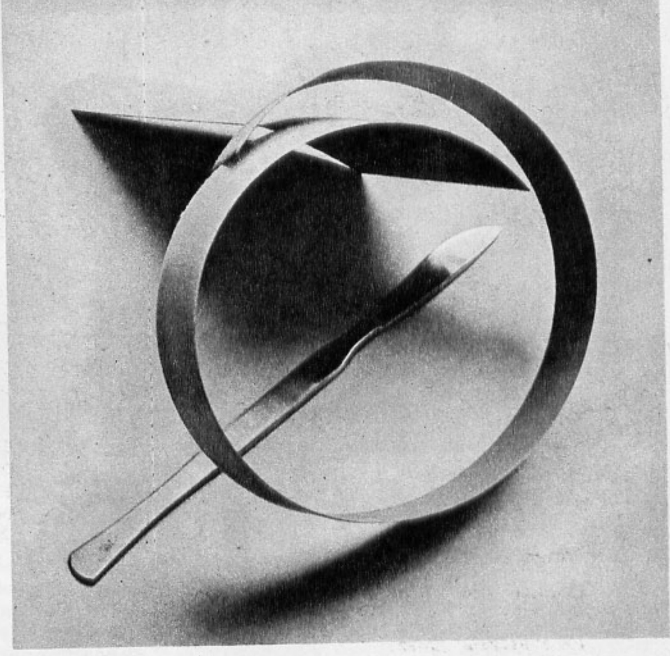


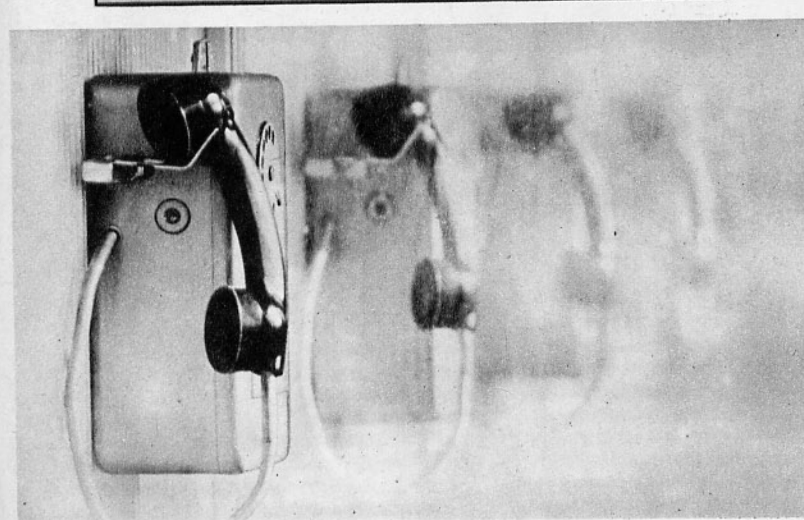


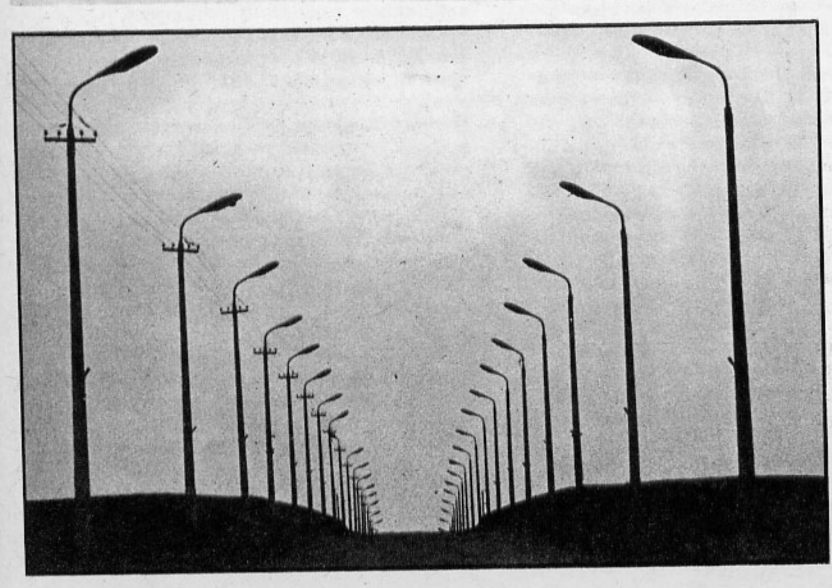


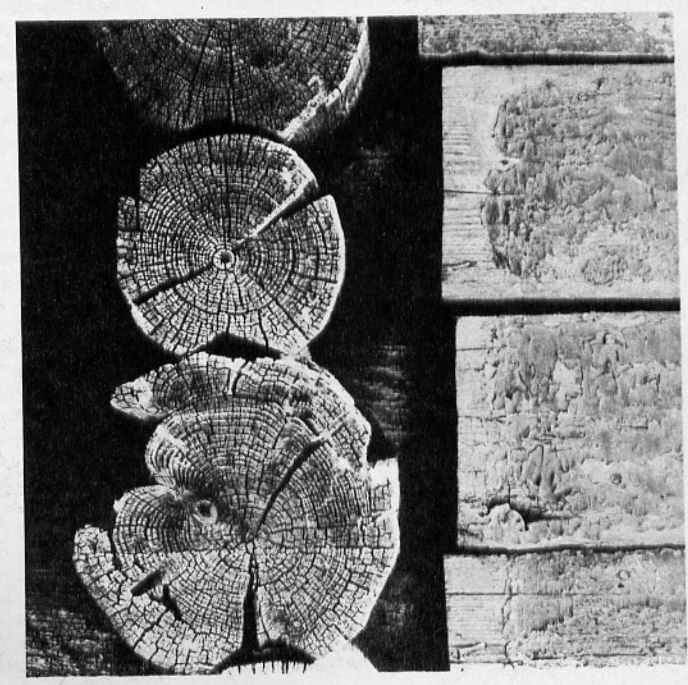












Анри Вартанов

Эстетика фотографии

Кандидат искусствоведения

15. ПРИЕМ, МАНЕРА И СТИЛЬ

Не раз при рассуждениях о фотографии — ее языке, жанрах — мы говорили о способности воплощения авторских намерений человеком с камерой. При этом замысел и воплощение мы рассматривали в неразрывном единстве. Пытались, где возможно, показать своеобразие не только содержания, но и формы, проанализировать, насколько удачно их соответствие. Однако, кроме единства внутри произведения, существуют общности принципов, присущих ряду работ, а может, работам ряда авторов, представляющих собой школу, определенный этап, исторический период в развитии фотографии. Недаром, когда мы говорим «ранняя дагерротипия», «советский репортаж 20-х годов» или «творчество А. Картье-Брессона», то, даже не приводя в пример конкретных снимков, понимаем, о какого рода творческом единстве идет речь.

Не секрет, что в снимках каждого крупного фотомастера легко обнаружить совокупность предпочитаемых им средств. Опытный зритель может определить авторство снимка даже в тех случаях, когда имя фотографа не названо. В ходе атрибуции учитывается многое: и круг предпочитаемых тем, и характер разработки сюжета, и жанровые пристрастия, и композиционные построения. Все это составляет индивидуальную творческую манеру мастера, его неповторимый почерк.

Достаточно познакомиться с трудами С. Морозова, много написавшего об отечественной светописи, или П. Поллака, исследовавшего западное фототворчество, чтобы обнаружить: в процессе анализа работ отдельных мастеров становится явственной их творческая индивидуальность. Чем полнее узнаем мы биографию фотографа, чем больше видим сделанных им снимков, тем четче становятся наши представления о его манере.

Нередко бывает так, что манера отождествляется с излюбленным техническим приемом автора. В этом, несомненно, есть свой резон: снимок является произведением технического искусства. И все же манеру следует толковать шире, чем прием. Приведу примеры из истории портретного жанра. Упоминавшаяся нами ранее англичанка Джулия Маргарет Камерон оставила коллекцию замечательных фотопортретов, в которых применен один и тот же нехитрый прием: она снимала со сбитием фокуса. Историки считают, что Камерон находилась в зависимости от не очень качественной техники. Будучи непрофессионалом, она создавала, по выражению одного из них, «примитивные» портреты, вовсе не задумываясь над эффективностью этого приема.

Но если говорить о творческой манере, присущей Камерон, то она отнюдь не ограничивалась размытым рисунком. В ее манере главным было — своеобразие рассказа о людях. Снимая выдающихся представителей культуры и науки, Камерон умела передать в их лицах напряженную жизнь духа. Характерно, что в тех случаях, когда ей приходилось снимать людей заурядных, мы не узнаем неповторимую манеру портретистки: прием так и остается приемом, которым в истории фотографии пользовались бессчетное количество раз.

Другой замечательный портретист — наш соотечественник М. Шерлинг — также имел свой «фирменный» прием съемок. Он, как и некоторые его коллеги, предложил освещать модель одним источником света. Несмотря на то что все пособия по фотографии утверждают невозможность создания полноценного портрета, если используется менее трех, в крайнем случае двух источников света, Шерлинг своей творческой практикой убедительно доказал обратное. Теперь этим приемом пользуются даже начинающие любители. Однако, утратив неповторимость технического приема, Шерлинг сохранил в неизменности своеобразие творческой манеры. Ее-то никто повторить не способен. Она в истории фотографии остается единственной. Характерно, что и здесь формальный прием оказался органически связанным с творческой индивидуальностью фотохудожника. М. Шерлинг всегда стремился раскрыть характер человека через внутреннюю наполненность личности, ее высокий духовный потенциал. Поэтому прием оказался предельно содержательным. Один источник света давал резкую, крупную лепку лица, подчеркивал в нем духовное начало, силу, характерность. Аскетизм фотографических средств гармонировал с сосредоточенностью и цельностью портретируемых людей.

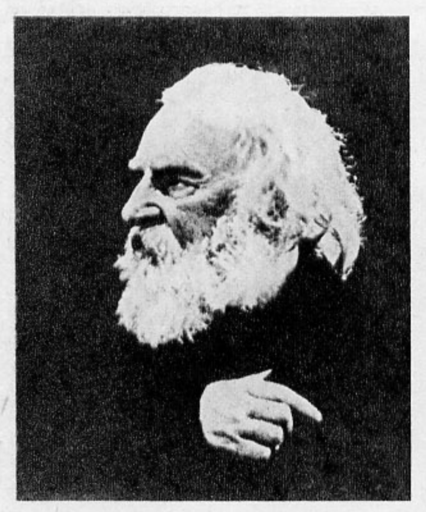
Совсем иной манерой обладает активно работающий сегодня Юрий Рост. Он снимает не в студии, а там, где наиболее естественно чувствует себя герой: в цехе — если это рабочий, в клинике — если хирург, у мольберта — если художник.

У Роста тоже есть излюбленный прием. Он даже в групповых портретах хочет быть как можно ближе к объекту, используя короткофокусную оптику.

Прием этот сразу бросается в глаза, но не становится назойливым, потому что хорошо соответствует присущей Росту творческой манере. Манера Роста — это своего рода фотографическое объяснение в любви к людям, которых он хорошо знает, о которых пишет в газете. Он не скрывает своих эмоций. В портретах работы Роста сильно субъективное начало.

Так вкратце выглядят творческие манеры трех портретистов, взятых нами из разных эпох развития фотографии. Каждый фотограф, обладающий своим, как принято говорить, «лицом», в каком бы жанре он ни работал, может дать основание для подобного анализа. Конечно, не у всякого фотографа есть «фирменный» технический прием, который легко можно вычленить из художественной ткани снимков. Однако своеобразие фотографической манеры у каждого признанного мастера есть обязательно.

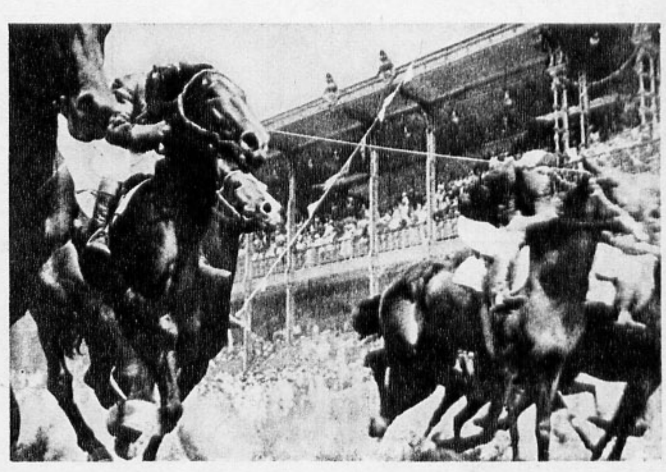
Несходство манер, богатство заключенных в них индивидуальностей, то, что мы имеем в виду, цитируя широко известный призыв ценить творцов «хороших и разных», — грозит, казалось бы, художественным диссонансом, если «разные» авторы, подобно лебедю, раку и щуке, будут работать каждый кто во что горазд. Однако, как показывает опыт, разнообразие творческих манер нередко образует единство более



ДЖ. КАМЕРОН
ПОРТРЕТ Г. ЛОНГФЕЛЛО. 1868 г.



М. ШЕРЛИНГ
Ф. ШАЛЯПИН В РОЛИ МЕФИСТОФЕЛЯ. 1910 г.



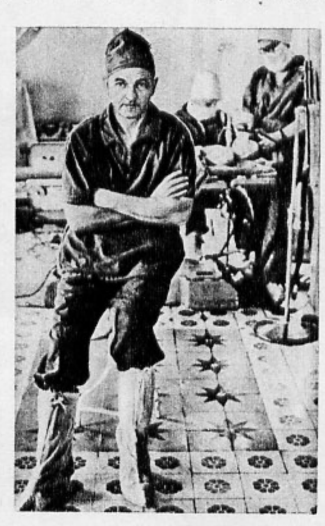
А. РОДЧЕНКО
СКАЧКИ. 1935 г.

Продолжение. Начало см.: «СФ», 1985, № 3, 4, 6, 7, 9, 10—12; 1986, № 1, 3, 4, 6—8.

общего порядка, которое принято называть стилем.
Каждый, кто хоть немного знает историю советской фотографии первых десятилетий, согласится со мною: она состояла из большого числа весьма несхожих индивидуальностей. А. Родченко и А. Шайхет, Б. Игнатович и М. Альперт, Г. Петрусов и И. Шагин, Г. Зельма и Д. Дебабов, Е. Лангман и М. Пенсон — этих и других мастеров нетрудно узнать по неповторимому их почерку. Вместе с разделяющими их чертами есть и другие — которые их объединяют. Если сравнить советское документальное фотоискусство 20—30-х годов с аналогичным творчеством зарубежных авторов той же поры, легко заметить единство столь несхожих по своим манерам наших фотографов. Это единство позволяет говорить о своеобразии стиля советской фотопублицистики предвоенных десятилетий.
В чем состоят основы этого стиля?
Во-первых, совершенно очевидно единство предмета, отражаемого фотографами в своих произведениях, — той социальной действительности, которая представлена на снимках. Для фотографии, как известно, в еще большей степени, нежели для других видов искусства, объективная действительность является компонентом, в значительной степени определяющим конечный результат творчества. Публицисты 20—30-х годов каждодневно фиксировали на своих снимках революционные преобразования, происходившие в разных уголках нашей необъятной страны. Они рассказывали о новом облике жизни в городе и деревне, об индустриализации и коллективизации, о складывании новой морали, о жизни молодежи, о получившем новый импульс интересе к спорту, к авиации и т. д.
Вторым очевидным качеством стиля, которое объединяет большинство снимков той поры, является интонация повествования, присущая основной массе произведений. Это — интонация возвышенная, исполненная пафоса соучастия фотопублициста в происходящем. В отличие от привычной для фотографии позиции «человека со стороны», когда камера бесстрастно фиксирует происходящее, здесь мы имеем дело с активной формой утверждения всего нового, что пришло в жизнь страны. Органическое сочетание огромной фактичности снимков с явственной субъективно-лирической струей, присущей творчеству, формирует стилистику фотопублицистики послереволюционного времени.
И наконец, третий, отчетливо прочитываемый стилистический признак. Он состоит в том, что большинство авторов стремилось найти фотографическую форму, соответствующую содержанию снимков. Новизна в одном диктовала необходимость новизны в другом. Разные фотографы — Родченко, Игнатович, Шайхет, Альперт, Петрусов и т. д. — были в одинаковой степени новаторами в поисках выразительных средств. Приемы, найденные ими, как уже говорилось, были несхожими. Однако единство питающих их корней несомненно.
Характер поисков, которые вели мастера фотопублицистики, в значительной степени определили стилистическое своеобразие целого периода нашей фотографии.
На примере фототворчества предвоенных десятилетий нетрудно проследить самый механизм складывания стиля в фотографии. В этом процессе важное место занимают как объективные, так и субъективные обстоятельства. К объективным относится облик реальной действительности, которую призвана была отражать фотография. Основные, касающиеся всех сторон жизни, обстоятельства — такие как события революции и гражданской войны, восстановительный период, создание новой, могучей промышленности, социальная перестройка в сельском хозяйстве, становление социалистической культуры, — в буквальном смысле слова видны на тысячах снимков, сделанных тогда.
С субъективными признаками стиля дело обстоит сложнее. Трудно представить случай, когда бы фотограф сказал себе: «Давай-ка я сниму завод (колхоз, вуз, спортивное соревнование) в современном стиле!» Во всех случаях, когда автор старается сознательно «попасть» в определенное стилистическое решение, мы имеем дело с откровенной стилизацией, в которой можно обнаружить лишь поверхностные, внешние признаки стиля. Подлинное творчество начинается, как известно, с того, что автор испытывает определенные чувства по отношению к увиденному и воплощает их в своем произведении.
Несмотря на то что манера, кажется, от начала и до конца всегда состоит из субъективных факторов, она в итоге становится частью объективного обстоятельства, имя которому — многообразие индивидуальностей, составляющих творческую панораму в фотографии. Да, существует возможность копировать чужую манеру, подражать значительному мастеру, использовать присущие ему особенности выражения. Но к чему приводит такое подражание, известно: к отказу от себя, от поисков своей собственной творческой индивидуальности. Вместе с тем изучение манеры близкого тебе крупного мастера, стремление понять характер его творчества, проникнуть в «кухню» создания отдельных произведений — на стадии ученичества — весьма полезно. Чем глубже и пристальнее всматривается начинающий фотограф в привлекающие его манеры, уже успевшие доказать свою значительность, тем больше вероятности в том, что в итоге из новичка получится толк. Нетрудно заметить, например, что Б. Игнатович, делая первые шаги в фотографии, внимательно изучил манеру работы А. Родченко, а Е. Лангман столь же тщательно освоил особенности «фотописьма» Б. Игнатовича. Однако было бы, на мой взгляд, ошибкой (и ее, к сожалению, нередко допускают пишущие об этих мастерах) называть Б. Игнатовича «тенью» А. Родченко, а Е. Лангмана «копией» Б. Игнатовича.
Не только подражание чужой манере, но и назойливое использование своей собственной (в том случае, когда она уже не соответствует эволюции творчества фотографа, изменившегося со временем) приводит к откровенной неудаче. Мы знаем немало случаев, когда хорошо начинавший фотограф торопится закостенеть в однажды найденной манере, бесконечно эксплуатируя один и тот же круг средств. При этом создается впечатление, что взрослый человек пытается ходить в коротких штанишках и по-детски сюсюкать, не замечая происшедших с ним перемен.
Надо обладать незаурядным дарованием и творческой смелостью, чтобы, располагая впечатляющей, получившей широкое признание манерой, отказаться от нее во имя поисков новых форм выражения. Приведу в качестве примера такой эволюции творчество известного литовского фотохудожника А. Кунчюса. Двадцать лет назад, в начале своего пути, он обратил на себя внимание способностью аналитического взгляда на традиционные формы жизни своего народа. Затем в начале 70-х годов в его манере стали преобладать лирические черты: напомню в связи с этим цикл «Воскресенья», в котором проза рассказа о повседневности, присущая ранее мастеру, уступила место поэзии. Наконец, в конце 70-х годов у Кунчюса произошла еще одна решительная перемена манеры: теперь перед нами неторопливый, эпический рассказ о природе. При такой, казалось бы, резкой эволюции фотограф не только не изменяет самому себе, своим творческим принципам, но и продолжает находиться внутри стилистического единства, присущего фотографической школе. Такова диалектика понятий приема, манеры и стиля, единство которых сохраняется даже в условиях внешнего противоречия отдельных творческих моментов.
(Окончание следует)

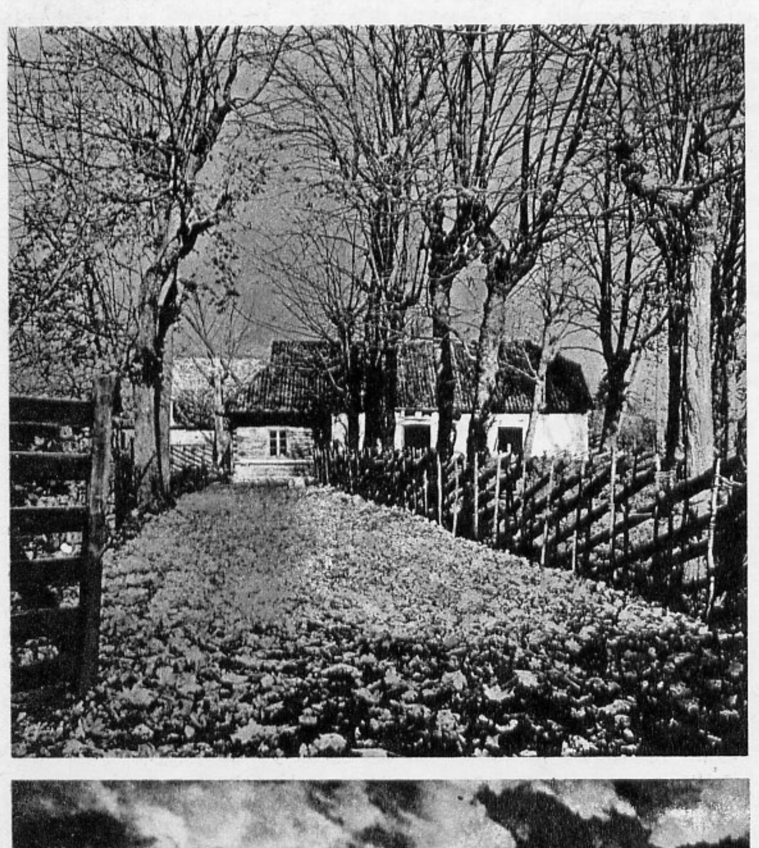

Б. ИГНАТОВИЧ
ПЕРВЫЙ ТРАКТОР. 1927 г.


Е. ЛАНГМАН
ДРУЗЬЯ. 1935 г.

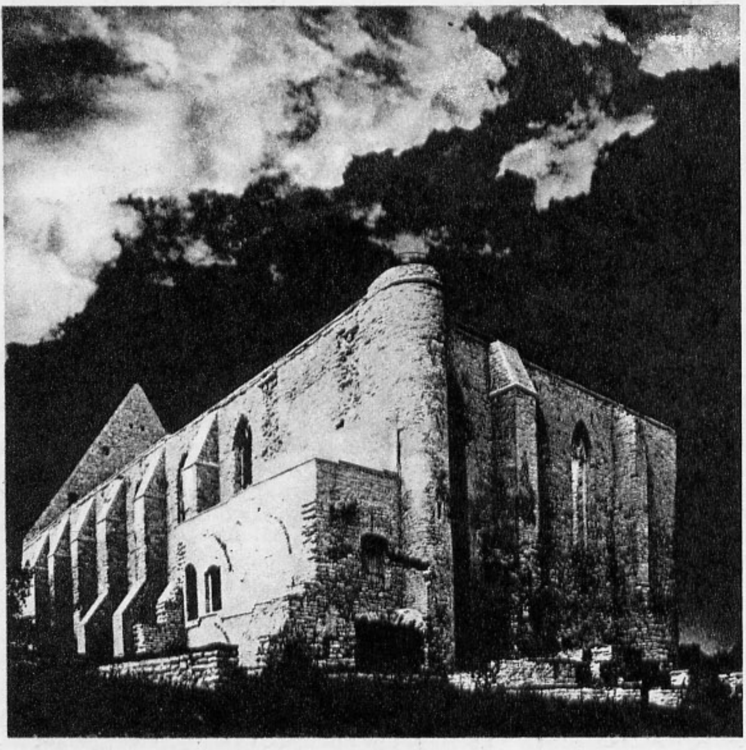

Ю. РОСТ
ХИРУРГ. 1970-е гг.


А. КУНЧЮС
ИЗ ЦИКЛА «СЕЛЬСКИЕ ВОСКРЕСЕНЬЯ». 1970-е гг.

Пеэтер Тооминг **Мастер филигранной формы**





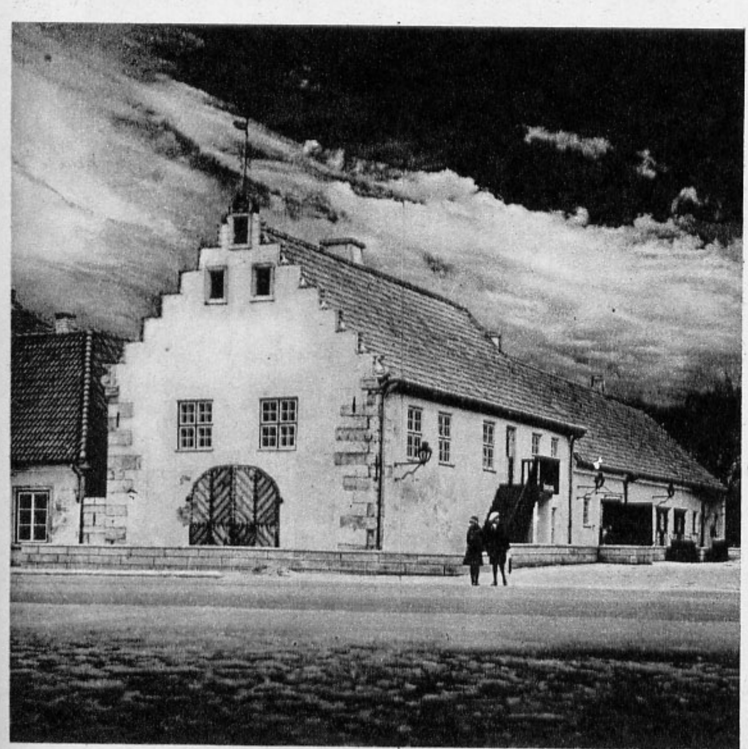




ПЕЕТЕР КРААС
ЭСТОНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

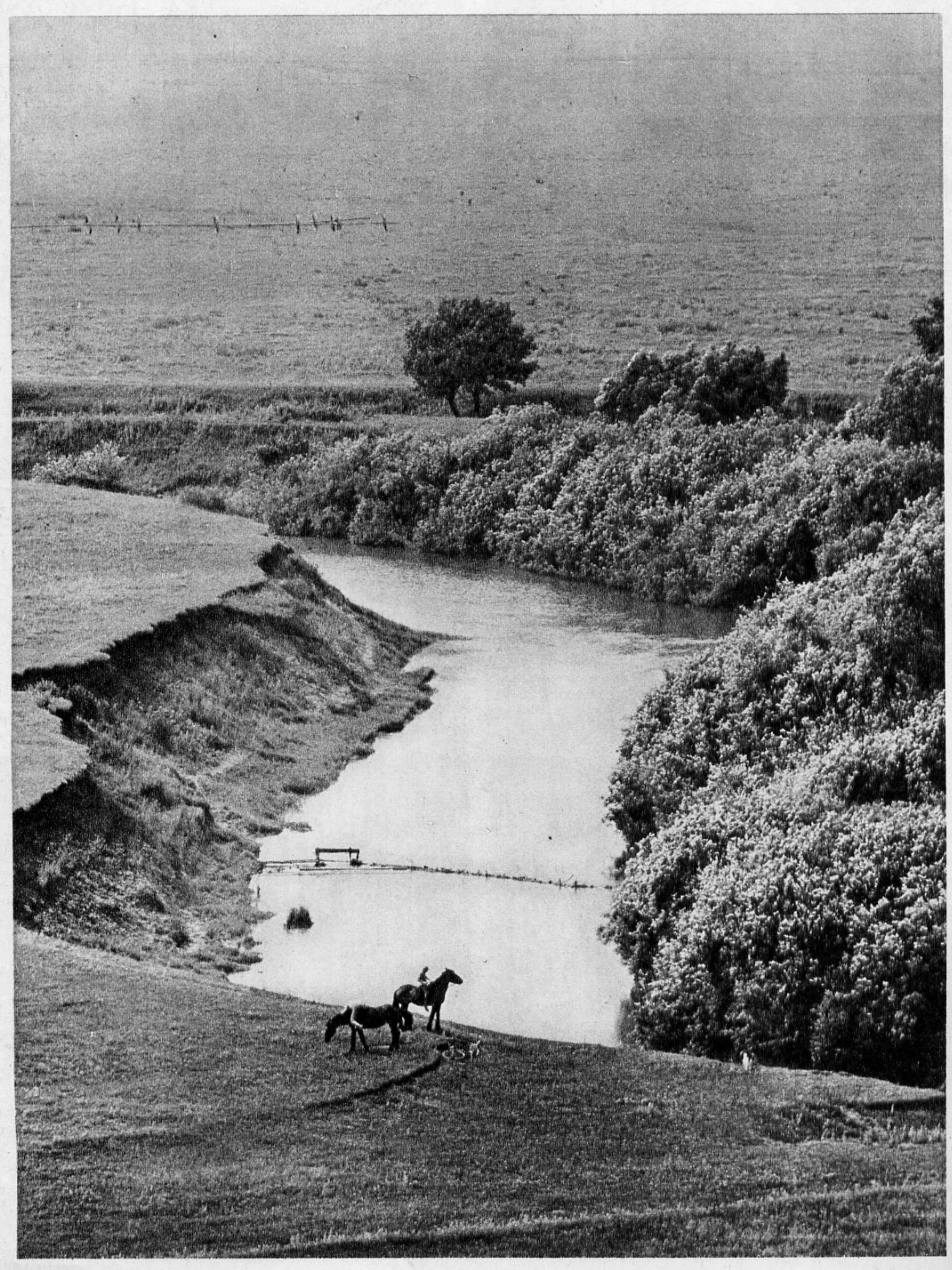


Пеетер Краас не новичок в фотографии, и в то же время нельзя сказать, чтобы он был очень известен. Несколько лет назад, когда П. Краас работал фотоинструктором при Доме художественной самодеятельности, им была создана большая общереспубликанская фотовыставка, убедительно подтвердившая его организаторские способности.
Как фотограф Пеетер Краас впервые выступил в 1976 году в Таллинской фотогалерее Кик-ин-де-Кёк, где демонстрировалась совместная экспозиция трех авторов — уже известных мастеров из группы СТОДОМ Андрея Добровольского и Пэтера Тооминга и новичка Пеетера Крааса. И хотя формально последний являлся дебютантом, но уровень его работ оказался таков, что сразу поставил фотографа в первые ряды мастеров эстонского фотоискусства. Его снимки отличались ювелирным лабораторным исполнением, неожиданными внутренними связями, словом, являлись в лучшем смысле художественными. Работая фотографом рекламы, П. Краас продолжал постигать различные приемы и методы светописи, совершенствовался в композиции, обогащался духовно, и к моменту перехода к архитектурной съемке уже был вполне зрелым профессиональным фотографом. Занявшись новым для себя делом, Пеетер Краас увлеченно снимал реставрированные памятники Эстонии и вскоре нашел свой собственный индивидуальный технический прием печати.
В 1983 году в той же галерее Кик-ин-де-Кёк открылась его персональная фотовыставка «Реставрированные памятники архитектуры». В этой обширной экспозиции сами памятники должны были быть представлены документально, но каждый снимок П. Краас сумел обогатить каким-нибудь художественным нюансом, и изображения архитектурных объектов обернулись произведениями фотографического искусства. Выставка стала событием в культурной жизни Эстонии, а Пеетеру Краасу была присуждена премия года. Потом эти работы вошли в альбом «Ожившее зодчество».
Участие П. Крааса в выставке нынешнего года «Апрельские снимки десяти Пеетеров» (свои работы на нее представили 10 фотографов по имени Пеетер) ознаменовалось не только демонстрацией изобразительных возможностей его снимков, но и открыло нам человека с большим чувством юмора, многогранного фотографа.





Галина Ергаева **Единомышленники**



Не так давно зашел к нам в редакцию председатель одного из столичных фотоклубов. Его волновало «тупиковое» положение, в котором оказался коллектив. «Не знаю, чем заниматься дальше. Как удержать людей. Перепробовали разные формы работы...»
Ответить ему однозначно не представлялось возможным. И не ответить нельзя было. И мы стали рассказывать встревоженному председателю о тех клубах, где по нашему мнению, есть «стержень», и о том, что держит там людей вместе. Вспомнили ленинградское «Зеркало», московский «Новатор», казанскую «Тасму», сыктывкарскую «Парму», челябинский городской фотоклуб, «Запорожье». В разговоре возникло слово «единомышленники». И мы сошлись во мнении, что оно-то и определяет то единство, ту спаянность, которая делает клуб жизнестойким.
Единомыслие отнюдь не одинаковомыслие. Как правило, в коллективах единомышленников есть все жанры, «кроме скучного», есть ощущение радости творчества, удовлетворения от того, что тебя понимают. Мы ведь часто забываем о том, что клуб объединяет людей не только по их интересу к фотографии, но и просто по характерам и склонностям. Не случайно, что есть клубы, члены которых проводят вместе свободное время, включая и отпуска, дружат, что называется, семьями.
Другое непременное, как нам представляется, условие долгой жизнедеятельности клуба — такая программа его работы, где, кроме собственных творческих поисков и участия в выставках, есть и широкий круг общественной деятельности.
Народная фотостудия Дома культуры имени Горького в небольшом татарском городке Зеленодольске — как раз из таких. Возникла она десять лет назад, в 1982 году получила звание народной. Организатор и бессменный председатель правления студии инженер Александр Семенов имеет вторую «прописку» в казанской фотогруппе «Тасма», студия является коллективным ее членом.
Основной выставкой года (у студии хороший выставочный зал во Дворце культуры) зеленодольцы считают отчетную, проходящую обычно в октябре. Каждый автор получает здесь возможность в зависимости от количества и качества работ оформить от одного до пятнадцати планшетов. Это круг первый. Второй — выход на орбиту пошире. Прочные творческие контакты существуют у зеленодольцев с «Новатором», «Зеркалом», чебоксарским «Ракурсом» и горьковской «Волгой», фотографами Севастополя, Могилева и других городов. Зеленодольская студия — организатор ежегодных межклубных тематических выставок «Семь фотографов России», «Натюрморт», «Все мы родом из детства» и других. На последней — «Портрет-86» — экспонировалось около 70 снимков 27 авторов из семи городов. «Выставка эта — пока лучшая из числа проведенных нами, — пишет в редакцию







Е. КАНАЕВ РЕЧКА КУБНЯ

В. ШАРИПОВ БЕРЕГ

А. СЕМЕНОВ ПО ВОДУ

В. ПОТАПОВ ПОЛДЕНЬ







председатель правления НФС А. Семенов. — На открытии ее было более 300 человек: по нашим масштабам весьма внушительная цифра. Нужно сказать, что мы имеем своего зрителя, которого любим, которому доверяем. Большое внимание уделяем оформлению работ, экспозиции. Это воспитывает вкус студийцев, да и зрителей. После выставок «Натюрморт» и «Портрет» мы стали активнее работать в этих жанрах».

О микроклимате в коллективе студии свидетельствует еще одна выдержка из письма в редакцию Александра Семенова: «Нужно сказать, что мы постоянно ощущаем дефицит кадров, потому принимаем всех желающих. Сама атмосфера студии, доброжелательность и дух творчества способствуют тому, что любой пришедший и всерьез работающий через год-два начинает давать фотопродукцию. Расскажу про костяк студии. Средний возраст наших студийцев — 30 лет. Евгений Канаев — инженер. Очень преданный фотографии человек. Тяготеет к пейзажу, жанру и за последний год достиг больших успехов. Алексей Шуров в студии со дня ее основания, член нашего худсовета. Работает заводским фотографом. Любит снимать мотокросс. Владимир Пачков — конструктор. Тоже старожил студии. Снимает много и всегда неожиданно. Владимир Потапов — токарь. С нами второй год, любит снимать детей, природу, лошадей. Виктор Баранов — художник. Снимать только учится, но делает это очень серьезно...»

По-разному видя и чувствуя, авторы исповедуют один принцип — «чистой фотографии». «Под этим подразумевается, — пишет Семенов, — отказ (преднамеренный) от применения «химии» в позитивном процессе, печать полным кадром, намеренный отказ от "экзотики". Нас вполне устраивает то, что нас окружает, то, что мы хорошо знаем и любим».

Единый принцип подхода к фотографии, человеческая контактность, доброжелательность, инициативность — вот то, что делает зеленодольцев единомышленниками. Любопытно, что рядом с этим словом стоит в словаре у Даля «единохудожник — сотоварищ по художеству...»

Что же, у единомышленников нет проблем? Есть, но не «тупиковые». Заглянем еще раз в письмо Семенова: «Для пополнения НФС нужно иметь детскую студию в городе, руководить которой должен один из нас. Нам нужна не только смена, но и новый подготовленный зритель. А для этого мы считаем, что каждую фотовыставку нужно «прокатывать» как можно шире. Люди, отвечающие за культуру и просвещение, а среди них учителя, лекторы, должны организовывать просмотры выставок целыми школьными классами, группами из техникумов. Работаем мы в студии без всякой внешней поддержки, на одном энтузиазме. Это позволяет избежать иждивенчества, но, с другой стороны, хотелось бы услышать предложения со стороны заинтересованных организаций, и жаль, что от них нет предложений»...

В. ПАЧКОВ НА КАТЕРЕ

Е. КАНАЕВ ВО ДВОРЕ

В. МАЛИКОВ ПРИЧАЛ № 7

А. ШУРОВ МУЖИКИ



ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



ТАТЬЯНА КРАМЕРОВА, 14 ЛЕТ
(ЛЕНИНГРАД)
СЕЛЬСКАЯ ШКОЛА

Свой снимок Таня сделала, занимаясь в фотостудии «Блик» Дома пионеров № 2 Красногвардейского района Ленинграда. (Условия съемки: «Смена-8М», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/125 с, диафрагма 8.) Диплом межреспубликанского фотоконкурса «Глазами детей» (1984 г.).

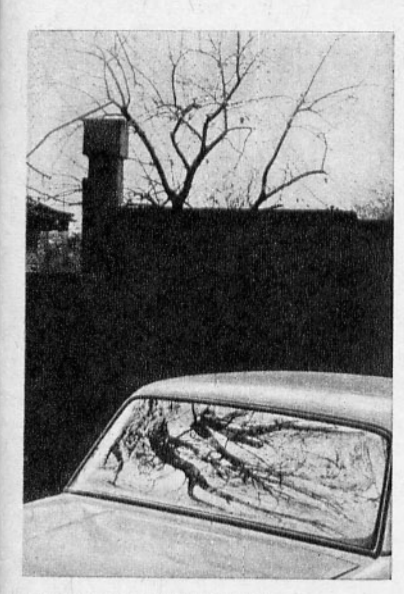
ЧТО УМЕЕМ

Дом, который построил Джек

Для выставки, посвященной 60-летию журнала «Советское фото», был подготовлен раздел, авторы которого — юные фотолюбители из Киева и Павлодара, Магнитогорска и Тирасполя, Череповца и Душанбе, Гомеля и Харькова, Уфы и Бендер, других городов нашей страны.
Среди тех, кто познакомился с работами юных, авторы этой статьи — сотрудник лаборатории воспитания школьников средствами кино и телевидения НИИ художественного воспитания АПН СССР Ольга Барнашова и кинооператор Мосфильма, руководитель сектора детского кинотворчества во Всесоюзной комиссии по работе с кинолюбителями Илья Миньковецкий. Предоставляем им слово и публикуем выставочные снимки.

Вы, конечно, помните этот английский стишок в переводе С. Я. Маршака. И наверное, видели мультфильм А. Хржановского, где на чистом полотне экрана возникает несуразная фигурка человечка, который, подобно фокуснику, «достает» из своей шляпы всю историю, а потом, в финале, все «складывает» обратно. Это была история дома, который построил Джек, как бы изнутри, из себя. И больше ничего, очень незатейливая история. Но почему-то, рассматривая работы юных фотографов, вспоминаешь именно ее.
Много, очень много фотографий. Портреты друзей, родственников, знакомых и незнакомых людей, автопортреты, пейзажи, натюрморты, жанровые, бытовые сценки, снимки животных и птиц — картинки «из себя». Авторам от семи до семнадцати.
Дети рисуют, дети сочиняют, дети конструируют, дети фотографируют, дети делают открытия... Какое значение мы, взрослые, придаем этим явлениям, фактам? Дети себе открывают мир или они открывают миру себя? Они хотят что-то понять, в чем-то разобраться? Или уже поняли и разобрались и учат нас этому, хотя мы, взрослые, конечно же, умнее детей? А сколько лет этим детям? Сколько было лет Пушкину, когда он написал «Воспоминания в Царском селе»; Лермонтову, когда он написал «Маскарад»; Бетховену, когда он взял опекунство над собственными братьями?.. Пятнадцать, двадцать, шестнадцать...
Любая фотография ребенка — документ. Документ внутреннего мира личности, документ нашего педагогического дара, нашего художественного вкуса, нашего человеческого чутья. Чем детское творчество отличается от взрослого? Темы — те же, сюжеты — другие; выразительные средства — те же, смысловые акценты — другие, другая «среда обитания». Ребенок идет от содержания, от знакомого, узнаваемого, близкого. Опытный же фотограф — художник — репортер часто, обнажая суть, сущность, смысл предмета или явления, уходит от бытовой конкретности изображаемого, поднимаясь до обобщения. Ребенок еще к этому не готов. Для него важен сам факт, чувство, сердце. И это первично в его творчестве. И для нас самое главное — его мировоззрение, его отношение, его волнение, его видение. И как настораживают формальные или «заформализованные» взаимоотношения с миром! Тогда на отпечатке проявляется лишь вторичное, ремесленные повторения расхожих штампов. Кажется, что схожесть с уже отработанным именно и роднит с искусством, но это не так.
Наскальные рисунки — для нас сведения исторической важности, а для древних художников — это был способ существования, способ осуществления своей власти над «неподвластным» окружающим миром. По рисункам мы теперь узнаем об этом способе существования и способе осуществления. Фотографии детей для нас — тоже сведения и тоже исторической важности. Мы привыкли думать за ребенка, говорить за ребенка, жить за ребенка, исходя из нашего собственного жизненного опыта. Мы подменяем реальную жизнь, стараемся подменить природу, которая многому могла бы научить сама. Мы стараемся заполнить их день мероприятиями! Нам некогда, и мы хотим, чтобы некогда было им. А ребенок, когда остается один на один с собой, — непосредствен, не «обучен» (в хорошем смысле), не отягощен нашим опытом. Зато у него свой опыт, который нам необходимо понять для нашего же блага.
Мы всматриваемся в их пейзажи, портреты, натюрморты... Их сейчас не интересует игра света и тени, необычный ракурс. Они еще не обрели власти не только над окружающим миром, но и над выразительными средствами далеко не объективного объектива фотоаппарата. И именно это охраняет их на данном этапе от использования формальных приемов. Им нечем сейчас прикрыть «смысловые скважины» своих «текстов», они незащищены от искренности и правды жизни. И взрослые, руководители детских фотокружков, которым удается сохранить нетронутой детскую концепцию мира, при том, что критерием оценки детского произведения является... художественность, делают неоценимую услугу процессу формирования творческой и социально активной личности, ее гармонического, нравственного отношения к миру.
...Прямо нам в глаза смотрят большие темные глаза девочки-подростка, на лице — почти джокондовская полуулыбка, а в руках только что снятый школьный фартук. Это Нина, это автопортрет. И у Нины есть целая серия — «Друзей моих прекрасные черты». Другие работы юниоров... На полу в раздумье, глядя на нас, сидит младший брат Аскара Каршигина. И это тоже портрет из серии. А вот пейзаж из цикла «Город», из серии «Баянаул...», «Один день из жизни... коляски» — из серии, «9 Мая» — из серии «В День Победы», «Праздник искусств-86» — из серии «На Андреевском спуске (в Киеве)». Почти закономерность — серии, циклы, подробные рассказы о... себе.
...Дом, который построил Джек...

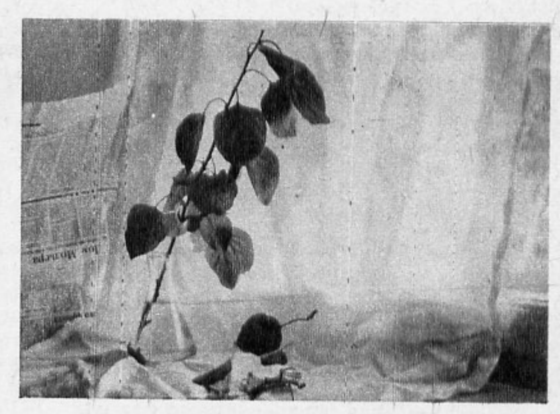
О. БАРНАШОВА,
И. МИНЬКОВЕЦКИЙ



АСКАР КАРШИГИН, 17 ЛЕТ
(ПАВЛОДАР)
ИЗ ЦИКЛА «ГОРОД»



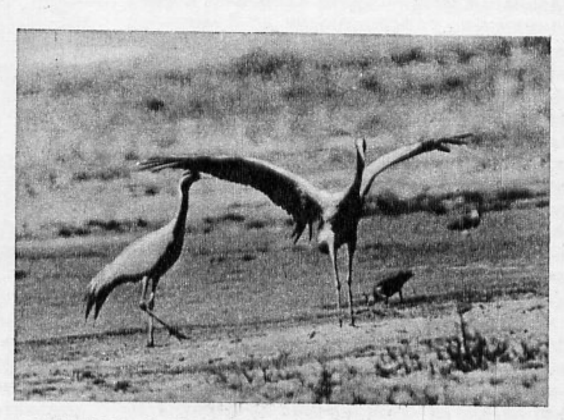
ВАЛЕНТИН МЕЛЕЩЕНКО, 13 ЛЕТ
(КИЕВ)
ИЗ СЕРИИ «ПРАЗДНИК ИСКУССТВ-86»



ВЛАДИМИР ГУЛЬЯН, 16 ЛЕТ
(БЕНДЕРЫ)
НАТЮРМОРТ



НИНА ГУСЬКОВА, 12 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
АВТОПОРТРЕТ



ОЛЕГ ЛЯХОВ, 15 ЛЕТ
(ПАВЛОДАР)
ЖУРАВЛИ-КРАСАВКИ



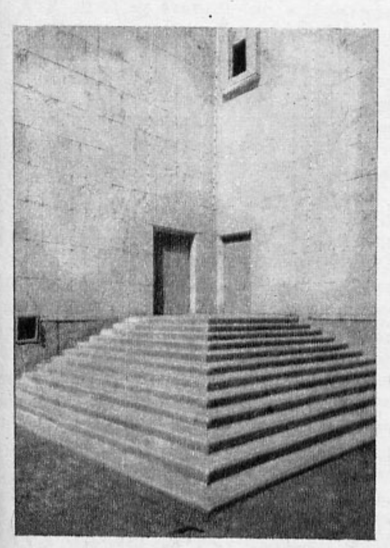
КОНСТАНТИН РУССКОВ, 10 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
ЮРА



ГЛЕБ БАБКИН, 16 ЛЕТ
(МИНСК)
9 МАЯ



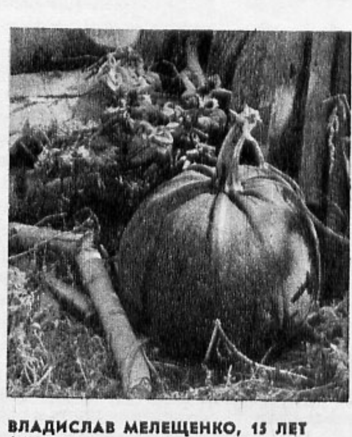
ОЛЕГ РОЖКОВ, 16 ЛЕТ
(ДУШАНБЕ)
ОДИН ДЕНЬ ИЗ ЖИЗНИ... КОЛЯСКИ



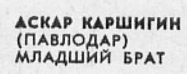
ИГОРЬ РЯТОВ, 16 ЛЕТ
(ПАВЛОДАР)
ИЗ СЕРИИ «БАЯНАУЛ»



ВИТАЛИЙ ШАРАФУТДИНОВ, 14 ЛЕТ ▶
(УФА)
КОРМИЛИЦА



ВЛАДИСЛАВ МЕЛЕЩЕНКО, 15 ЛЕТ
(КИЕВ)
НА ОГОРОДЕ





АСКАР КАРШИГИН
(ПАВЛОДАР)
МЛАДШИЙ БРАТ

Ключевые проблемы качества

Экономическая стратегия, выработанная XXVII съездом партии, направлена на неуклонное повышение благосостояния народа, материального и культурного уровня жизни. Этой цели подчинено начавшееся в стране усиление социальной ориентации экономики, ее направленности на создание лучших условий для гармонического развития личности, в том числе и условий для плодотворных занятий кино- и фотографическим творчеством в самых широких масштабах.

Дальнейший рост нашего фотолюбительского движения, техническое обеспечение успешной работы фотожурналистов и профессиональных фотографов в значительной степени зависят от деятельности работников оптической и химической промышленности, фотосервиса и торговли. Принятое недавно постановление Центрального комитета КПСС и Совета Министров СССР о мерах по коренному повышению качества продукции имеет непосредственное отношение к промышленности, выпускающей фототехнику и фотоматериалы. В то же время выработка сбалансированного ассортимента фототоваров зависит и от таких организаций, как «Союзхимэкспорт», Госстандарт СССР, Госкомцен СССР, ГКНТ и ряда других.

В последние годы редакция «СФ», обобщая письма читателей журнала, неоднократно выступала с критикой оптической промышленности, участвовала в многочисленных совещаниях, вносила конкретные предложения по улучшению качества фототоваров. Справедливости ради скажем, что критические публикации и высказанные в них замечания признавались конструктивными, изучались и становились предметом обсуждения работников оптической промышленности. В настоящее время, как сообщили редакции, в отрасли происходит перестройка, направленная на ликвидацию недостатков в производстве фототехники и обновление ее номенклатуры в двенадцатой пятилетке. На предприятиях отрасли введены стопроцентный повторный контроль ОТК готовых изделий, испытания фотоаппаратуры на наработку и виброустойчивость, климатические испытания. Внедрена система Государственных испытаний фотоаппаратуры и создана Головная организация Государственных испытаний продукции — ГОИП на базе ГОИ им. С. И. Вавилова.

Представителям редакции журнала была предоставлена возможность познакомиться с реализацией этой системы, ее структурой, приборным оснащением ГОИП. Отметим, что Государственные, квалификационные, аттестационные, инспекционные испытания проводятся здесь квалифицированными специалистами в соответствии с существующими стандартами.

Многие предложения «СФ» претворены в жизнь: организованы постоянно действующие семинары для работников торговли; Дом оптики ГОИ им. С. И. Вавилова разработал перечень системы 35-мм зеркальной камеры и проводит анкетирование фотографов по этой системе; в магазинах организуются встречи представителей промышленности с покупателями; увеличился объем информационных и рекламных материалов, образцы фотоаппаратуры стали доступнее для осмотра на межреспубликанских оптовых ярмарках и т. п.

Однако не все работники отрасли, видимо, понимают свою личную ответственность за наиболее полное удовлетворение растущих запросов фотолюбителей, за повышение качества фототехники. Качество фотоаппаратуры, поступающей на прилавки магазинов, остается и сегодня одной из ключевых проблем. Так, работники ЛОМО были «удивлены», узнав, что первая партия фотоаппаратов «Смена-19», направленная в Москву, поступила с нефрезерованными фильмовыми каналами и отклонениями по плоскостности до 2 мм.

«Не может быть!» — сказали сотрудники ПО «Завод Арсенал», когда редакция информировала их о том, что из 30 новых фотоаппаратов «Киев-19», проданных в фирменном магазине ««Зенит», 8 (26%!) были возвращены для ремонта в первую неделю, а в камере, взятой на контроль, на следующий день отказала экспонометрическая система.

Фотолюбитель И. Учеваткин (г. Новокуйбышевск) шесть раз менял «Зенит-19» и среди «созвездия» камер этой модели — четыре с номерами тех лет, когда на Красногорском механическом заводе был введен упомянутый выше двойной стопроцентный контроль. Можно привести немало примеров, когда бракованная продукция прошла аттестационные, инспекционные и прочие испытания. Это значит, что проведенные в отрасли мероприятия не были организованы должным образом по всей производственной цепочке. В одном из звеньев этой цепочки оказались даже бракованные образцы фотоаппаратов новых разработок, предлагаемых на 1987 г. заводами-изготовителями торговым оптовым предприятиям. Так, на оптовой ярмарке у фотоаппарата «Эликон-автофокус» (БелОМО) не работала автофокусировка, у «Зенита-автомата» (КМЗ) не работала экспонометрия.

Как и в прошлом году, у образцов штатных объективов «Зенита-автомата», представленных на оптовой ярмарке, не оказалось предохранительных буртиков у поводка диафрагмы. Не удивительно, что объектив с байонетом «К», аналогичный штатному, заклинило на этой камере. «Чистой случайностью» объяснил этот огрех представитель КМЗ.

Во избежание подобных, но слишком частых «случайностей» целесообразно было бы создать внеотраслевую испытательную лабораторию, оснащенную поверочной аппаратурой, с правами проведения инспекционных испытаний.

Многие изделия фототехники, «кочуя» из каталога в каталог, так и не появились в первом полугодии нынешнего года на прилавках магазинов, хотя сроки их выпуска были обозначены изготовителями в 1984, 1985 и даже в 1975 гг.

Сама по себе фототехника мертва без широкого ассортимента качественных фотоматериалов, достаточного количества разнообразных фотореактивов. Однако работники Минхимпрома и его объединений еще не преодолели отставания. Не выполнены планы отрасли по созданию цветных фотокомплектов одноступенного процесса, мало что предпринимается для дальнейшего совершенствования черно-белых любительских фотопленок (см. «СФ», 1986, № 1). Наши читатели Н. Вовк из Донецка, С. Мурзин из Куйбышева и другие просят объяснить причину исчезновения с прилавков магазинов фотореактивов в ряде крупных городов, несмотря на принятое Совмином СССР и ЦК КПСС постановление. Из публикуемых в этом номере ответов «Союзхимфото», «Союзреактива» видно, что данная проблема мало заботит эти организации. Ссылаясь друг на друга, эти объединения практически не принимают мер по улучшению ассортимента и увеличению количества выпуска фотореактивов в мелкой фасовке.

Существенным подспорьем для фотолюбителей являются цветные фотопленки и фотобумаги, поступающие из социалистических стран. Поставками этого вида импортной продукции занимается «Союзхимэкспорт». В декабре 1985 г. в магазины Москвы, Ленинграда и других крупных городов начала поступать цветная фотобумага «Фортеколор MCN» тип 4,5. Однако «Союзхимэкспорт» не обеспечил закупку необходимых наборов реактивов для обработки этой фотобумаги. В результате, по данным московских магазинов «Юпитер» и ГУМ, остатки этой бумаги на июнь 1986 г. составляли тысячи пачек. Бумага — «скоропортящийся» товар, гарантийный срок ее хранения истекает в ноябре 1986 г. Ни «Союзхимэкспорт», ни Минторг СССР не имели понятия, что качественный отпечаток без соответствующих наборов получить на этой бумаге невозможно, а когда это узнали фотолюбители, они, естественно, прекратили покупки. Не смогли получить качественной цветопередачи на этой бумаге не только фотолюбители, но и работники Казанского телевидения, Хакасского областного ПО фотохудожественных работ (г. Абакан), фотослужбы научных и отраслевых предприятий. Не разобравшись в причине низкого качества отпечатков, руководители некоторых предприятий службы быта начали снижать разряды фотолаборантам, что привело к снижению их зарплаты.

Работникам крупных магазинов не известны сроки поставок импортных фотопленок. Это приводит к тому, что к необходимому для продажи количеству отечественной фотопленки в магазин дополнительно поступает импортная, в результате образуются значительные остатки отечественных фотоматериалов.

В заключение хотелось бы напомнить руководителям некоторых ведомств о том, что редакция «СФ» до сих пор не получила ответа на критическое выступление «Фотопромышленность — торговля — потребитель» («СФ», 1985, № 10) от Министерства бытового обслуживания населения РСФСР, Госстандарта СССР, Госкомцен СССР, Минторга СССР. Наши читатели, судя по письмам, с нетерпением ждут обстоятельных сообщений о том, что предпринимают ведомства для улучшения ремонта фототехники, упорядочения ценообразования, повышения качества аппаратуры и по ряду других острых проблем технического обеспечения фотографов.

ОТДЕЛ НАУКИ И ТЕХНИКИ «СФ»

От редакции: Когда верстался этот номер журнала, в редакцию пришел следующий ответ и. о. главного инженера ЛОМО А. Корабельникова:
«Благодарим за информацию о дефектах фотоаппаратов «Смена-19» из первой промышленной партии. Для выявления причин возникновения указанных дефектов была срочно проведена проверка, которая показала, что конструкторская и технологическая документации обеспечивают качество изготовления фотоаппаратов, соответствующих ТУ. В настоящее время нами проводится переаттестация всего технологического оборудования и оснастки для устранения возможности появления подобных дефектов в будущем».

Дополнительные процессы обработки

Качество получаемого изображения зависит не только от основных процессов обработки фотоматериалов — проявления и фиксирования, но и от дополнительных: остановки проявления, отбеливания, усиления, ослабления, тонирования и промывки. Совмещение стадий остановки проявления с дублением, а также отбеливания с фиксированием и дублением позволяет сократить продолжительность процесса.

Остановка проявления. После проявления в эмульсионном слое или бумажной подложке фотоматериала остается некоторое количество проявителя, продолжающего оказывать проявляющее действие. Для предотвращения этого проявленный фотоматериал обрабатывают в останавливающем растворе (стоп-ванне), представляющем собой слабый (0,5—2,0%) раствор кислоты или кислой соли. Останавливающий раствор, проникая в фотослой, нейтрализует щелочь, содержащуюся в проявителе, и тем самым исключает возможность увеличения оптической плотности и вуали, появления пятен и полос на изображении, окрашивания фотослоя.

Степень кислотности останавливающего раствора зависит от типа фотоматериала, для которого предназначен раствор. В останавливающих растворах применяют уксусную, щавелевую, борную кислоты, метабисульфит калия или натрия, бисульфит натрия.

При применении достаточно кислых фиксажей необходимость в использовании останавливающих растворов отпадает.

Отбеливание — одна из обязательных стадий образования изображения при обработке цветных негативных, позитивных, обращаемых и черно-белых обращаемых фотоматериалов. Под действием окислителей металлическое серебро изображения, а также серебро, содержащееся в противоореольном, фильтровом и других слоях фотоматериала, превращается в мало- или нерастворимые соли серебра, имеющие белый или светло-желтый цвет. Наиболее часто в отбеливающих растворах в качестве окислителей серебра применяют железосинеродистый, двухромовокислый или марганцовокислый калий.

Отбеливание используют в процессах усиления, ослабления и тонирования фотографического изображения.

Тонирование (вирирование) применяется в позитивном процессе для получения окрашенных диапозитивов или фотоотпечатков. Окрашивание достигается замещением металлического серебра изображения на окрашенное соединение серебра, другого металла или красителя.

Наиболее часто применяется тонирование соединениями серы, окрашивающими изображение в тон сепии — от черно-коричневого до светло-коричневого цвета. Тонирование проводят в две стадии: сначала изображение отбеливается в растворе, содержащем окислитель и бромистый калий, затем непосредственно тонируется в растворе, содержащем сернистый натрий, тиомочевину, гидросульфит натрия или им подобные вещества. В тонирующем растворе бромистое серебро превращается в сернистое серебро коричневого цвета различных оттенков. В зависимости от степени отбеливания изображение может быть светлее или темнее из-за наличия металлического серебра. Оптическая плотность тонированного изображения по сравнению с исходной несколько уменьшается.

При полной или частичной замене металлического серебра изображения на окрашенные нерастворимые соединения металлов (железа, меди, свинца, олова, никеля, кобальта, ванадия и др.) получается изображение красного, пурпурного, коричневого, зеленого, синего или промежуточных цветов. В зависимости от продолжительности тонирования в растворах солей меди, свинца, урана можно получить изображение различных цветов. Оптическая плотность тонированного соединениями металлов изображения выше исходной.

Практически неограниченное количество цветовых оттенков фотографического изображения может быть получено при использовании органических красителей. Предварительно изображение обрабатывается в травящем растворе, содержащем сернокислую медь, чтобы создать благоприятные условия для последующей адсорбции красителей на изображении. После травления следует промывка и тонирование в растворе красителя — сафранина, хризоидина, аурамина, малахитового зеленого, метиленового синего, метиленового фиолетового — придающих изображению соответственно красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий и фиолетовый цвета.

Цвет и оттенок изображения, получаемого при тонировании, зависит от свойств фотоматериалов (состава эмульсии, степени однородности и размеров зерен серебряного изображения) и условий проявления. Тонирование изображения на матовых и полуматовых фотобумагах позволяет получить более высокое качество, чем на глянцевых.

Усиление — повышение оптических плотностей и контраста изображения; применяется для исправления недоэкспонированных или недопроявленных черно-белых негативных пленок.

В зависимости от влияния на оптическую плотность и контраст изображения усилители разделяются на пропорциональные (увеличение плотности изображения происходит пропорционально по сравнению с исходными), которые применяют для усиления недопроявленных изображений; сверхпропорциональные (увеличение плотности изображения тем больше, чем выше она была до усиления) — используют для увеличения контраста изображения; субпропорциональные (малые плотности изображения усиливаются в большей степени, чем большие) — применяют для исправления очень контрастных изображений с низкими плотностями и для выявления деталей в тенях. Процесс усиления осуществляют тремя способами: 1) увеличением массы металлического серебра изображения; 2) наращиванием на серебро изображения других металлов (медь, никель, кобальт) или их нерастворимых окрашенных соединений (хром, свинец, ртуть); 3) окрашиванием изображения с увеличением его копировальной плотности.

При усилении первым способом исходное серебряное изображение отбеливается раствором сернокислой меди с бромистым калием, а затем чернится в растворе азотнокислого серебра и дополнительно обрабатывается в проявляющем растворе или в растворе сернистого натрия. При обработке в растворе сернистого натрия вместо металлического на изображение наращивается сернистое серебро.

Для второго способа часто применяют урановый, хромовый, свинцовый и ртутный усилители. В качестве окислителя при усилении солями урана используется железосинеродистый калий, а при применении остальных усилителей — соли указанных металлов. Наибольшая степень усиления достигается урановым (ураниловым) усилителем.

При усилении третьим способом образование окрашенного изображения происходит так же, как при тонировании. При этом увеличивается копировальная плотность негатива.

Ослабление используют для снижения плотностей перепроявленного или переэкспонированного изображения. По степени влияния на плотность фотографичеткого изображения ослабители подразделяются на субтрактивные — удаляющие одинаковое количество серебра со всех плотностей изображения, при сохранении постоянного контраста изображения (например, ослабители Фармера и с марганцовокислым калием); пропорциональные — уменьшающие все плотности изображения пропорционально их величине (например, ослабители с малым содержанием серной кислоты, с железоаммонийными квасцами и хиноновый); сверхпропорциональные — ослабляющие в значительной степени большие плотности изображения, а малые практически не изменяющие (например, ослабитель с надсернокислым аммонием).

Осветление происходит за счет удаления части металлического серебра из фотоизображения. По своей сущности оно близко к отбеливанию и проводится в одном или двух растворах, содержащих окислители металлического серебра и растворители солей серебра, образовавшихся при отбеливании.

В качестве окислителей наиболее часто используются железосинеродистый, марганцовокислый или двухромовокислый калий, хинон с серной кислотой, надсернокислый аммоний, железоаммонийные квасцы. Как растворитель солей серебра используется тиосульфат натрия.

В розничную продажу поступают синий, красно-фиолетовый и красно-коричневый виражи («СФ», 1983, № 9), поверхностный ослабитель Фармера («СФ», 1966, № 8), хинон-тиосульфатный ослабитель («СФ», 1980, № 12).

Промывка. При обработке фотоматериалов в их слоях и бумажной подложке остаются фотографически активные компоненты обрабатывающих растворов и продукты реакций, протекающих в фотографических слоях. Эти соединения, оставаясь в фотослоях, влияют на нормальное течение последующих стадий обработки, значительно ухудшают сохраняемость обрабатывающих растворов и полученного изображения. Избежать этих побочных эффектов помогают промежуточные (между стадиями) и окончательная (перед сушкой) промывки фотоматериала.

Во время промывки происходит диффузия соединений из фотослоев в воду, причем скорость диффузии прямо пропорциональна разности концентраций соединения в слое и в воде. Чем чаще обновляется вода у поверхности фотоматериала, тем быстрее происходит промывка. Струя воды, подающаяся непосредственно на фотослой или бумажную подложку, ускоряет промывку. Достаточно эффективная промывка фотоматериалов может быть осуществлена и в непроточной воде при условии обеспечения не менее 5—6 смен воды в промывной емкости. Первые три смены воды проводят через 3—4 мин, последующие — через 6—8 мин. Во время промывки рекомендуется перемещать фотоматериал. Фотобумаги промывают дольше фотопленок, так как бумажная подложка (в особенности картон) хорошо адсорбирует фотографически активные соединения. При повышении температуры промывной воды до 40 °С время промывки сокращается примерно в 4—5 раз. Однако подобный способ промывки применим лишь для хорошо задубленных фотоматериалов.

В. ОРЛОВ,
кандидат технических наук

Малоформатные зеркальные фотоаппараты

Отвечая на вопросы анкет Дома оптики («СФ», 1985, № 4) и редакции журнала («СФ», 1985, № 8), фотолюбители высказали мнение о целесообразности публикаций справочных материалов по выпускаемой отечественной фототехнике. Редакция обратилась к сотрудникам Дома оптики ГОИ имени С. И. Вавилова О. Багдасарову, А. Золкину, О. Хорохоровой с просьбой дать серию обзоров, посвященных выпускаемым в настоящее время малоформатным зеркальным фотоаппаратам.

«ЗЕНИТ-11»



Фотоаппарат со встроенным экспонометром, объектив — с механизмом «прыгающей» диафрагмы. Имеет скрытый замок задней крышки, устройство обратной перемотки пленки с рукояткой типа рулетки и с западающей кнопкой.
Головка установки выдержек не вращается при взводе и спуске затвора. Фокусировочный экран — линза Френеля с микрорастром в центре поля и матированным кольцевым полем.
Формат кадра — 24×36 мм.
Затвор — фокальный, шторный, механический.
Диапазон выдержек — 1/30—1/500 с, «В», «Д».
Полное открытие кадра — 1/30 с.
Установка экспозиции — ручная.
Тип фотоприемника — фотоэлемент селеновый.
Интервал экспозиционных чисел Ev (для пленки светочувствительностью 90 ед. ГОСТа и объектива 2/58) — 7—17.
Диапазон светочувствительности пленки — 16—500 ед. ГОСТа.
Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 64%.
Индикация о работе ЭУ — стрелочная, на верхней крышке камеры.
Крепление объективов — M42×1.
Штатный объектив — **«Гелиос-44М»** или **«Гелиос-44М-4»**:
фокусное расстояние — 58 мм; относительное отверстие — 1:2; предел диафрагмирования — 1 : 16; предел фокусировки — 0,5 м («Гелиос-44М-4»); 0,55 м («Гелиос-44М»); разрешающая способность — 38/19 мм$^{-1}$; присоединительные размеры: под светофильтр — M52×0,75; под бленду — 54 мм.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное.
Автоспуск — механический, с задержкой срабатывания затвора через 7 с.
Габариты — 138×96×100 мм.
Масса — 0,95 кг.
Цена — 140 руб.

«ЗЕНИТ-ЕТ»



Фотоаппарат со встроенным экспонометром, объектив — с механизмом «прыгающей» диафрагмы. Камера имеет фокусирующий экран с линзой Френеля и микрорастром в центре, невращающуюся головку выдержек.
Формат кадра — 24×36 мм.
Затвор — фокальный, шторный, механический.
Диапазон выдержек — 1/30—1/500 с, «В», «Д».
Полное открытие кадра — 1/30 с.
Установка экспозиции — ручная.
Тип фотоприемника — фотоэлемент селеновый.
Интервал экспозиционных чисел Ev (для пленки светочувствительностью 90 ед. ГОСТа и объектива 2/58) — 7—17.
Диапазон светочувствительности пленки 16—500 ед. ГОСТа.
Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 64%.
Индикация о работе ЭУ — стрелочная, на верхней крышке камеры.
Крепление объективов — M42×1.
Штатный объектив — **«Индустар-50-2»**:
фокусное расстояние — 50 мм; относительное отверстие — 1:3,5; предел диафрагмирования — 1:16; предел фокусировки — 0,65 м; разрешающая способность — 35/20 мм$^{-1}$; присоединительные размеры: под светофильтр — M35,5×0,5; под бленду — 37 мм.
«Гелиос-44-2»: фокусное расстояние — 58 мм; относительное отверстие — 1:2; предел диафрагмирования — 1:16; предел фокусировки — 0,5 м; разрешающая способность 38/19 мм$^{-1}$; присоединительные размеры: под светофильтр — M49×0,75; под бленду — 55 мм.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное.
Автоспуск — механический, с задержкой срабатывания затвора через 7 с.
Габариты — 139×93×72 мм (с «Индустаром-50-2»); 138×93×100 (с «Гелиосом-44-2»).
Масса 0,8 и 0,95 кг (соответственно).
Цена 77 руб. (с «Индустаром-50-2»); 100 руб. (с «Гелиосом-44-2»); 135 руб. (с «Гелиосом-44М»).

«ЗЕНИТ-12СД»



Фотоаппарат с полуавтоматической установкой экспозиционных параметров по системе TTL.
Вариант модели «Зенит-TTL». Измерение экспозиции при рабочей диафрагме.
Формат кадра — 24×36 мм.
Затвор — фокальный, шторный, механический.
Диапазон выдержек — 1/30—1/500 с, «В», «Д».
Полное открытие кадра — 1/30 с.
Установка экспозиции — полуавтомат.
Тип фотоприемника — два CdS фоторезистора, расположенных за окулярной плоскостью пентапризмы.
Интервал экспозиционных чисел Ev (для пленки светочувствительностью 90 ед. ГОСТа и объектива 2/58) — 7—17.
Диапазон светочувствительности пленки — 16—500 ед. ГОСТа.
Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 64%.
Индикация о работе ЭУ — светодиодная индикация избытка и недостатка света оптимальной экспозиции в поле зрения видоискателя.
Крепление объективов — M42×1.
Штатный объектив — **«Гелиос-44М-4»**, **МС «Гелиос-44М-4»** или **«Гелиос-44М»**, **МС «Гелиос-44М»**.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное.
Автоспуск — механический с задержкой срабатывания затвора через 7 с.
Источник питания — два элемента СЦ-32 по 1,5 В.
Габариты — 136×100×93 мм.
Масса — 0,95 кг.
Цена — 195 руб.

«ЗЕНИТ-18»

Фотоаппарат с измерением света по системе TTL при полностью открытой диафрагме и автоматической отработкой выдержки.
Наводка на резкость осуществляется с помощью фокусирующей системы (клинья Додена, микрорастр, матовое кольцо).
Формат кадра — 24×36 мм.



Затвор — фокальный, металлический, ламельный, электронный, с движением вдоль короткой стороны кадра.
Диапазон выдержек — 1—1/1000 с, «В», «Д».
Полное открытие кадра — 1/125 с.
Установка экспозиции — автомат выдержки.
Тип фотоприемника — фоторезистор CdS.
Интервал экспозиционных чисел Ev (для пленки светочувствительностью 90 ед. ГОСТа и объектива 1,7/50) — 1,5—18.
Диапазон светочувствительности пленки — 16—1000 ед. ГОСТа.
Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 92%.
Индикация о работе ЭУ — стрелочная индикация выдержек в поле зрения видоискателя.
Крепление объективов — M42×1.
Штатный объектив — **МС «Зенитар-МЕ1»**:
фокусное расстояние — 50 мм; относительное отверстие — 1:1,7; предел диафрагмирования — 1:16; предел фокусировки — 0,45 м; разрешающая способность — 43/24 мм$^{-1}$; присоединительные размеры: под светофильтр — M52×0,75; под бленду — 54 мм.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное.
Автоспуск — механический, с задержкой срабатывания затвора через 11 с.
Источник питания — батарея 4РЦ-53 (5В) или четыре аккумулятора Д-0,06.
Габариты — 138×96×103 мм. Масса — 0,9 кг.
Цена — 540 руб.

«ЗЕНИТ-19»



Фотоаппарат с измерением света по системе TTL при рабочей диафрагме полуавтоматическим экспонометрическим устройством, со световой индикацией о годности батарей. Фокусировочный экран — линза Френеля с микрорастром и матовым кольцом в центре.
Формат кадра — 24×36 мм.
Затвор — фокальный, электронный, с металлическими ламелями, с движением вдоль короткой стороны кадра.
Диапазон выдержек — 1—1/1000 с, «В», «Д».
Полное открытие кадра — 1/60 с.
Установка экспозиции — полуавтомат.
Тип фотоприемника — фоторезистор CdS.
Интервал экспозиционных чисел Ev (для пленки светочувствительностью 90 ед. ГОСТа и объектива 1,7/50) — 1,5—18.
Диапазон светочувствительности пленки — 16—500 ед. ГОСТа.
Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 90%.
Индикация о работе ЭУ — стрелочная индикация оптимальной экспозиции в поле зрения видоискателя.
Крепление объективов — M42×1.
Штатный объектив — **«Гелиос-44М»**, **МС «Гелиос-44М»** или **«Зенитар-М»**, **МС «Зенитар-М»**.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное.
Автоспуск — механический, с задержкой срабатывания затвора через 7 с.
Источник питания — два элемента РЦ-53.
Габариты — 138×96×103 мм. Масса — 0,95 кг.
Цена — 295 руб. (с «Гелиосом-44 М»); 340 руб. (с МС «Гелиосом-44М»); 345 руб. (с «Зенитаром-М») и 415 руб. (с МС «Зенитаром-М»).

«ЗЕНИТ-АВТОМАТ»



Фотоаппарат с автоматической отработкой выдержек по предварительно установленной диафрагме, светоизмерение по системе TTL при полностью открытой диафрагме.
Фокусирующее устройство — клинья Додена, микрорастр и матовое кольцевое поле.
Формат кадра — 24×36 мм.
Затвор — фокальный, шторный, электронный, с движением матерчатых шторок вдоль длинной стороны кадра.
Диапазон выдержек — 1—1/1000 с, «В».
Полное открытие кадра — 1/60 с.
Установка экспозиции — автомат выдержки.
Тип фотоприемника — фоторезистор CdS.
Интервал экспозиционных чисел Ev (для пленки светочувствительностью 90 ед. ГОСТа и объектива 2/58) — 2—18.
Диапазон светочувствительности пленки — 22—1400 ед. ГОСТа.
Экспокоррекция — ±2Ev.
Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 92%.
Индикация о работе ЭУ — два светодиода в поле зрения видоискателя.
Крепление объективов — байонет типа «К».
Штатный объектив — **«Гелиос-44К-4»**:
фокусное расстояние — 58 мм; относительное отверстие — 1:2; предел диафрагмирования — 1:16; предел фокусировки — 0,5 м; разрешающая способность — 38/19 мм$^{-1}$; присоединительные размеры: под светофильтр — М52×0,75; под бленду — 54 мм.
Или **«Гелиос-77К-4»**:
фокусное расстояние — 50 мм; относительное отверстие 1:1,8; предел диафрагмирования 1:16; предел фокусировки — 0,4 м; разрешающая способность 42/22 мм$^{-1}$; присоединительные размеры, аналогичные объективу «Гелиос-44К-4».
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное.
Автоспуск — электронный, со светодиодной индикацией на передней стенке корпуса и задержкой срабатывания затвора на 10 с.
Источник питания — батарея 4РЦ-53,
Габариты — 139×93×98 мм.
Масса — 0,86 кг.

«ЗЕНИТ-14»



Фотоаппарат с полуавтоматической установкой экспозиционных параметров, вариант «Зенита-автомата».
Формат кадра — 24×36 мм.
Затвор — фокальный, шторный, электронный.
Диапазон выдержек — 1—1/1000 с, «В».
Полное открытие кадра — 1/60 с.
Установка экспозиции — полуавтомат.
Тип фотоприемника — фоторезистор CdS.
Интервал экспозиционных чисел Ev — 2—18.
Экспокоррекция — ±2Ev.
Диапазон светочувствительности пленки — 22—1400 ед. ГОСТа.
Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 92%.
Индикация о работе ЭУ — два светодиода в поле зрения видоискателя.
Крепление объективов — байонет «К».
Штатный объектив — **«Зенитар-44К-4»** или **«Гелиос-77К-4»**.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное.
Автоспуск — электронный, со светодиодной индикацией на передней стенке корпуса, задержкой на 10 с.
Источник питания — батарея 4РЦ-53.
Габариты — 139×93×98 мм.
Масса — 0,86 кг.

«ФОТОКОМПЛЕКТ ФС-12»



Фотоаппарат с полуавтоматической установкой экспозиционных параметров. На ложе с плечевым упором установлена камера, разработанная на базе «Зенита-TTL».
Формат кадра — 24×36 мм.
Затвор — фокальный, шторный, механический.
Диапазон выдержек — 1/30—1/500 с, «В», «Д».
Полное открытие кадра — 1/30 с.
Установка экспозиции — полуавтомат.
Тип фотоприемника — фоторезистор CdS.
Интервал экспозиционных чисел Ev (для пленки светочувствительностью 90 ед. ГОСТа и объектива 4,5/300) — 9—13.
Диапазон светочувствительности пленки — 16—500 ед. ГОСТа.
Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 64%
Индикация о работе ЭУ — стрелочная.
Крепление объективов — М42×1.
Штатный объектив — **«Таир-3С»**:
фокусное расстояние — 300 мм; относительное отверстие — 1:4,5; предел диафрагмирования — 1:22; предел фокусировки — 3,0 м; разрешающая способность — 36/30 мм$^{-1}$; присоединительные размеры: под светофильтр — М72×0,75; под бленду—М72×0,75.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное.
Автоспуск — механический, с задержкой срабатывания затвора через 7 с.
Источник питания — элемент РЦ-53.
Габариты — 138×35×560 мм. Масса — 3,0 кг.
Цена — 380 руб.

«КИЕВ-20»



Фотоаппарат с полуавтоматической установкой экспозиции, с измерением света по системе TTL при полностью открытой диафрагме, есть репетитор диафрагмы, кнопка для многократного экспонирования.
Формат кадра — 24×36 мм.
Затвор — фокальный, шторный, металлический, механический, с движением шторок вдоль короткой стороны кадра.
Диапазон выдержек — 1—1/1000 с, «В».
Полное открытие кадра — 1/60 с.
Установка экспозиции — полуавтомат.
Экспонометрическое устройство — безгальванометрического типа.
Интервал экспозиционных чисел Ev (для пленки светочувствительностью 90 ед. ГОСТа и объектива 1,4/52) — 1—18.
Диапазон светочувствительности пленки — 16—2000 ед. ГОСТа.
Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 93%.
Индикация о работе ЭУ — светодиодная, информация в поле зрения видоискателя об оптимальной экспозиции, избытке и недостатке света и годности источника питания.
Крепление объективов — байонет типа «Н».
Штатный объектив — **МС «Гелиос-81Н»**: фокусное расстояние — 53 мм; относительное отверстие — 1:2; предел диафрагмирования — 1:16; предел фокусировки 0,5 м; разрешающая способность — 40/20 мм$^{-1}$; присоединительные размеры: под светофильтр — М49×0,75; под бленду — 51 мм. Или **«Волна-4Н»** и **МС «Волна-4Н»**:
фокусное расстояние — 52 мм; относительное отверстие — 1:1,4; предел диафрагмирования — 1:16; предел фокусировки — 0,45 м. разрешающая способность — 45/25 мм$^{-1}$; присоединительные размеры: под светофильтр — М52×0,75; под бленду — 54 мм.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное.
Автоспуск — механический, с задержкой срабатывания затвора через 7—15 с.
Источник питания — батарея типа РХ-28.
Габариты — 145×54×98 мм. Масса — 1,05 кг и 1,1 кг (с объективом типа МС «Волна-4Н»).
Цена — 400 и 550 руб. (с объективом МС «Волна-4Н»).

«КИЕВ-19»



Фотоаппарат с полуавтоматической установкой экспозиционных параметров, с измерением света по системе TTL при рабочей диафрагме. Это упрощенный вариант «Киева-20».
Формат кадра — 24×36 мм.
Затвор — фокальный, шторный, механический.
Диапазон выдержек — 1/2—1/500 с, «В».
Полное открытие кадра — 1/60 с.
Установка экспозиции — полуавтомат.
Тип фотоприемника — фоторезистор CdS.
Интервал экспозиционных чисел Ev (для пленки светочувствительностью 90 ед. ГОСТа и объектива 2/53) — 3—17.
Диапазон светочувствительности пленки 16—500 ед. ГОСТа.
Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 93%.
Индикация о работе ЭУ — светодиодная в поле зрения видоискателя.
Крепление объективов — байонет типа «Н».
Штатный объектив — **«Гелиос-81Н»** или **МС «Гелиос-81Н»**.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное.
Автоспуск отсутствует.
Источник питания — два элемента СЦ-32.
Габариты — 147×100×55 мм.
Масса — 0,95 кг.
Цена — 150 руб.

«АЛМАЗ-103»



Фотоаппарат со съемным блоком пентапризмы и сменными фокусировочными экранами. Наводка на резкость по клиньям Додена, микрорастру и по матовой поверхности фокусировочного экрана.
Формат кадра — 24×36 мм.
Затвор — фокальный, металлический, ламельный, механический.
Диапазон выдержек — 1—1/1000 с, «В».
Полное открытие кадра — 1/60 с.
Установка экспозиции — ручная.
Интервал экспозиционных чисел Ev (для пленки светочувствительностью 90 ед. ГОСТа и объектива 1,8/50) — 2—18.
Диапазон светочувствительности пленки — 16—2000 ед. ГОСТа.
Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 92%.
Крепление объективов — байонет «К».
Штатный объектив — **МС «Волна»**:
фокусное расстояние — 50 мм;
относительное отверстие — 1:1,8; предел диафрагмирования — 1:16; предел фокусировки — 0,5 м; разрешающая способность — 40/25 мм$^{-1}$; присоединительные размеры под светофильтр — М46×0,75.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное.
Автоспуск — механический, с задержкой срабатывания затвора на 7—15 с.
Габариты — 155×100×93 мм.
Масса — 1,07 кг.
Цена — 295 руб.

Объектив МС «Мир-24М»

РЕДАКЦИЯ ПРОВОДИТ ИСПЫТАНИЯ



Всего 15 лет назад светосильными широкоугольными объективами для 35-мм зеркальных камер считались объективы, у которых относительные отверстия были не ниже 1 : 2,8. В те годы увеличение светосилы «широкоугольников» рассматривалось оптиками при возможности увеличения их габаритов; в частности длина объектива должна была в 5—10 раз превышать величину фокусного расстояния. Ныне стало привычным, что длина широкоугольных объективов с f=35 мм и относительным отверстием 1 : 2 лишь на 10—25 мм больше фокусного расстояния, а их габариты сопоставимы со штатными объективами. Так, известный профессионалам «Никкор 1,4/35» имеет длину, равную почти двум фокусным расстояниям.

В этом году появился в продаже отечественный объектив МС «Мир-24М» 2/35, который был подготовлен к производству Красногорским механическим заводом уже давно, но оставался все годы лишь экспонатом выставок фототехники.

Широкоугольный светосильный восьмилинзовый объектив МС «Мир-24М» предназначен для малоформатных зеркальных фотоаппаратов с присоединительной резьбой М42×1 и рабочим отрезком 45,5 мм. При помощи переходного кольца «К» — 42×1 он может быть использован с фотоаппаратами типа «Алмаз», имеющими байонетное (типа «К») присоединение объективов. Механизм нажимной диафрагмы объектива работает в двух режимах:

— автоматическом, с фотоаппаратами, имеющими механизм управления диафрагмой, когда при нажатии на спусковую кнопку или репетитор диафрагма автоматически закрывается до заранее выбранного значения, при этом переключатель диафрагмы устанавливается в положение «А» (буква зеленого цвета на переключателе);

— ручном, когда переключатель фиксируется на букве красного цвета «М» и установка диафрагмы осуществляется вручную.

Технические характеристики

Фокусное расстояние — 35 мм.

Угол поля зрения (по диагонали кадра) — 66°.

Относительное отверстие — 1 : 2.

Предел диафрагмирования — до 1 : 16.

Разрешающая способность (по данным Дома оптики) — 40/21 $мм^{-1}$.

Предел фокусировки — 0,3 м.

Посадочная резьба для светофильтра и насадок — М 58×0,75.

Линейные размеры фотографируемого поля при установленном расстоянии 0,3 м — 14×21 см.

Длина объектива без крышки — 61 мм.

Наибольший диаметр оправы — 65 мм.

Масса без крышек — 0,35 кг.

Цена — 189 руб.

Объектив комплектуется передней и задней крышками, тремя светофильтрами: 0 — 2,8×, УФ-1; ЖЗ-2× и футляром.

Для проведения редакционных испытаний Красногорским механическим заводом был предоставлен серийно выпускаемый объектив № 852434, который затем прошел этапы лабораторной проверки и практической съемки.

Фотографическая разрешающая способность ($мм^{-1}$) объектива МС «Мир-24М» № 852434

Относительное отверстие	Центр кадра	Расстояние от центра кадра по диагонали, мм (y')			
		4,9	10,4	15,1	20,1
1 : 2	53	41	21	13	27
1 : 4	60	60	33	27	34
1 : 5,6	67	67	34	30	36
1 : 16	62	52	47	38	50

Лабораторные исследования некоторых параметров объектива были проведены с целью оценки качества создаваемого им изображения и соответствия современным требованиям, предъявляемым к данному классу объективов. Измерения фотографической разрешающей способности, коэффициента светопропускания, коэффициента светорассеяния проводились в соответствии с ГОСТами на методы измерения этих параметров.

Для определения фотографической разрешающей способности была использована пленка КН-2. Результаты измерений представлены в таблице.

При полном относительном отверстии у объектива наблюдается резкое снижение разрешающей способности в зоне кадра y'=15,1 мм (ложное разрешение), что является следствием недостаточной коррекции аберраций.

Коэффициент светопропускания объектива равен 0,83, коэффициент светорассеяния 2,2%. Для современных зарубежных фотообъективов эти коэффициенты обычно составляют 0,88—0,95 и 1—1,5% соответственно. Полученные данные об объективе «Мир-24М» свидетельствуют о недостаточно качественном просветлении преломляющих поверхностей линз и неглубоком чернении нерабочих поверхностей линз и внутренних поверхностей конструкции оправы.

При визуальной оценке качества объектива на оптической скамье ОСК-2 наблюдалась небольшая остаточная децентровка, чего не должно быть. Контраст изображения невысокий, одна из причин — высокое светорассеяние.

При съемке в контровом освещении большое светорассеяние может привести к резкому снижению качества фотоснимка.

Так, яркие блики от блестящих поверхностей предметов приводят к ухудшению изображения в центре кадра, а вследствие фокусирования вторично отраженных лучей от диафрагмы, на пленке появляется резкое изображение ирисовой диафрагмы. При открытой же диафрагме в этом случае на снимке наблюдается дугообразная засветка.

В ходе практических испытаний была отмечена удовлетворительная плавность хода кольца диафрагмы. Угол поворота фокусировочного кольца составляет 220°, и без отрыва пальцев руки фотограф может производить фокусировку от ∞ до 0,4 м. Плавность хода фокусировочной оправы аналогична штатным объективам завода и признана также удовлетворительной, хотя и уступает зарубежным объективам. Была признана целесообразной необходимость изменения формы накатки на фокусировочной оправе или установка наружного резинового кольца с крестообразной накаткой. При присоединении объектива к различным фотоаппаратам отмечена надежность работы механизма нажимной диафрагмы.

Чтобы уменьшить погрешность в оценке результатов практической съемки, объектив был установлен на камеру «Пентакс МХ» с переходным адаптером «К» — М42×1. Съемка велась на двух типах черно-белой пленки: А-2 (экспонировалась, как 200 ед. ГОСТа) и «Фортепан-100» (100 ASA, 21 DIN). Пленка А-2 проявлялась в модернизированном проявителе «Атомал-Ф» («СФ», 1985, № 6), разбавленном в соотношении 1 : 1; пленка «Фортепан-100» — в особо мелкозернистом проявителе «Микродоль». Фотопечать велась на фотоувеличителе «Дурст 1200», оснащенном «точечным» источником света.

Редакцией не ставилась задача повтора квалификационных испытаний объективов из одной партии. Отмеченный при испытаниях «провал» в фотографической разрешающей способности до 13 $мм^{-1}$, возможно, присущ только данному образцу объектива. Подводя итоги проведенным испытаниям, мы вспомнили слова ученого-оптика, доктора технических наук, лауреата Ленинской и Государственной премий СССР, профессора Д. С. Волосова из его статьи «Фотографическая оптика»:

«К сожалению, еще не всегда при массовом производстве (например, конвейерном) серийный экземпляр объектива сохраняет в должной мере качества эталонного образца. Здесь предстоит еще большая работа, без выполнения которой могут оказаться практически безрезультатными дальнейшие разработки по созданию усовершенствованных объективов, обычно имеющих более сложные оптические схемы, обладающих повышенными оптическими качествами и, следовательно, требующих более тщательного изготовления». Эти опасения актуальны и сегодня для некоторых заводов-изготовителей, чьи серийные образцы разительно отличаются по качеству от эталонных объективов.

ОТДЕЛ НАУКИ И ТЕХНИКИ «СФ»

Фотомонтаж

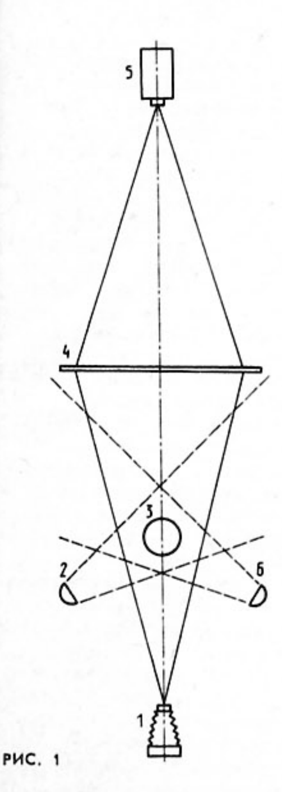


РИС. 1

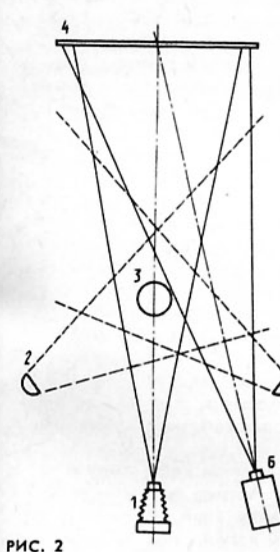


РИС. 2

РИС. 3

Способ диапроекции. В этом способе фотомонтаж (рис. 1) достигается съемкой объекта **3** фотокамерой **1** на фоне специального позитивного изображения, проецируемого на экран **4.** Проекция фонового изображения осуществляется мощным диапроектором **5,** размещенным за экраном. Объект освещается лампами **2, 6.** Полупрозрачный экран должен хорошо рассеивать световой поток от диапроектора. Для изготовления экрана подходят матированные пленки для чертежных работ, калька и любой другой материал, удовлетворяющий необходимому качеству проекции. Нужно учесть, что максимум яркости фонового изображения будет располагаться в центральной области экрана. Для выравнивания яркости можно использовать оттенитель, размещаемый перед объективом проектора, а для сохранения световой насыщенности проецируемого изображения необходимо, чтобы постановочный свет как можно меньше отбрасывался на экран. Способ диапроекции позволяет наблюдать совмещение спроецированного изображения с объектом съемки, вносить в общую композицию необходимые поправки, изменять условия освещения, масштабы, резкость и яркость фонового изображения. На экран можно проецировать также сложенные вместе позитивы или использовать несколько проекционных аппаратов, смещать изображение во время экспонирования и т. п. При всех достоинствах применение способа диапроекции ограничивают сложность изготовления экрана большого размера с удовлетворительными оптическими свойствами и необходимость иметь съемочный павильон значительной площади.

Способ фронтпроекции является еще одним способом комбинированной фотографии (рис. 2). Фоновое изображение направляется на белый отражающий экран **4** диапроектором **6** со стороны фотоаппарата **1.** Для того чтобы проекционный световой поток не перекрывался объектом съемки **3,** диапроектор устанавливается сбоку от фотоаппарата. Однако при этом кадр с фоновым изображением проецируется с перспективными искажениями. Этот недостаток фронтпроекции уменьшают, подбирая такие кадры, на которых угловая проекция незаметна. При фронтпроекции поверхность экрана рассеивает свет практически одинаково во всех направлениях, поэтому распределение яркостей фонового изображения станет более равномерным по сравнению с проекцией на обратную сторону экрана. Здесь, как и в предыдущем способе, можно изменять процесс фотосъемки для более свободной работы с постановочными осветителями **2, 5,** а также использовать диапроектор небольшой мощности. Например, сначала экспонируется объект съемки на фоне черной ткани, закрывающей экран. Затем ткань удаляется, выключается павильонное освещение, дается проекция на экран и фотопленка экспонируется вторично. Между первым и вторым экспонированием объект съемки должен быть неподвижен.

Широкие творческие и технические возможности открывает способ фронтпроекции с использованием ретрорефлексного экрана (рис. 3), отражающего световой поток обратно к источнику света. Между экраном **5,** объектом съемки **4** и объективом фотокамеры **1** под углом 45° размещается полупрозрачное зеркало **7.** Диапроектором **2** через зеркало фоновое изображение проецируется на экран, отражается от него и, перекрытое объектом съемки, через зеркало и объектив фотоаппарата фиксируется на фотопленке. Объект освещается светильниками **3, 6.** Объективы диапроектора и фотоаппарата должны иметь одинаковые фокусные расстояния, а их оптические оси с учетом поворота зеркалом совмещены. Современные установки фронтпроекции для фотосъемки с использованием ретрорефлексного экрана оснащаются специальными осветительными приборами, которые позволяют моделировать освещение лампами накаливания, а фотосъемку производить с помощью ИФО. Это дает возможность, компенсировав значительные потери светового потока в зеркале и экране, проводить моментальную фотосъемку. Последний способ по оперативности и техническому качеству совмещения изображений превосходит любые другие павильонные приемы комбинированной фотографии.

С. КОСТРОМИН

Литература:
Гольштейн Л. Г. Комбинированные киносъемки. — М.: Искусство. 1978.

Продолжение. Начало см. «СФ», 1986, № 8.

Редакция получила ответ

На редакционном четверге «Фотопромышленность — торговля — потребитель» («СФ», 1985, № 10) в адрес Всесоюзного объединения «Союзреактив» были высказаны критические замечания по поводу недостаточного ассортимента фотореактивов, а также полного их отсутствия в розничной продаже в некоторых регионах страны.

Как сообщил редакции главный инженер «Союзреактива» Г. Горовой, четыре завода объединения выпускают восемнадцать наименований отдельных фотореактивов (амидол, глицин, гидрохинон, фенидон, метилфенидон, бромистый и углекислый калий, роданистый аммоний, гидроксиламинсульфат, ацетат натрия, метол, хромовые и алюмокалиевые квасцы, буру, красную кровяную соль, Трилон Б, борную кислоту и тиомочевину). Заводы этого объединения производят также стандартные проявители и фиксажи. За одиннадцатую пятилетку производство фотореактивов на предприятиях объединения «Союзреактив» увеличилось на 12%. Планирование выпуска фотореактивов производится по результатам проводимых ежегодно межреспубликанских торговых ярмарок. Сводная номенклатура реактивов, необходимых фотолюбителям, от Минторга СССР в «Союзреактив» не поступала. За проведение технической политики в области расширения ассортимента фотореактивов ответственным по Минхимпрому СССР является «Союзхимфото». В свою очередь, заместитель начальника Всесоюзного объединения химико-фотографической промышленности «Союзхимфото» И. Анюховский сообщил, что в розничную продажу поступают следующие отдельные реактивы и наборы реактивов для обработки кинофотоматериалов: бромистый, углекислый и железосинеродистый калий, метол, гидрохинон; проявители УП-2, СТ-1, УПК, РИАП, ФП-1, метоловый, фенидон-гидрохиноновый; ослабитель; хинон-тиосульфатный усилитель; виражи (синий, красно-коричневый, фиолетовый); наборы для обработки черно-белых и цветных фотоматериалов (ПБ-1, ПБ-2, ЦО-22, ОЧ).

От редакции

Вряд ли такие ответы удовлетворят наших читателей: ведь большая часть перечисленных реактивов даже не попадает в фотомагазины в розничную продажу. Несложно подсчитать, что два объединения предлагают фотолюбителям всего лишь 19 наименований реактивов. По самому же скромному подсчету фотографу необходимо не менее 40. Единственный пока магазин «Салон-реактив» в Москве не в состоянии обеспечить бесперебойную продажу за наличный расчет реактивов всем фотолюбителям. Не занимается рассылкой химических реактивов и Посылторг.

Надеемся, что руководство Минхимпрома СССР поможет разобраться «Союзреактиву» и «Союзхимфото» в решении организационных проблем по обеспечению химреактивами фотолюбителей страны.

Григорий Чудаков **Очевидное и невероятное**

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТВОРЧЕСТВЕ АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОНА



АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОН

Анри Картье-Брессон, чье имя вот уже несколько десятилетий называют первым в списке лучших фотографов мира, далеко не так ясен и очевиден в своем творчестве, как принято считать. Имя художника стереотипизировано набором фраз: «Просто как у Картье-Брессона», «Почти Брессон», «В брессоновской репортажной манере» и т. д. Эти восклицания часто адресуются не только талантливым фотографам, работающим в репортаже, но и авторам двух- трех более или менее удачных снимков, в которых все или почти все «как у Брессона». И что самое удивительное, взяв один такой снимок и сопоставив с похожим снимком французского мастера, порой трудно установить, какой из них «лучше»...

Предвижу, что одним это утверждение может показаться кощунственным, другим — полемическим трюком автора статьи перед каким-то парадоксальным выводом. Отнюдь нет. Представим себе, и в этом нет ничего невероятного, что профессиональный фотограф средних способностей (а может быть, и начинающий фотолюбитель) сделает «такой же» снимок, как у Брессона. Но можно с полной уверенностью сказать, что он никогда не сможет сделать много таких снимков и создать из кусочков реальной действительности философскую картину жизни людей, ни на что не похожее многокадровое произведение.

Фотография, как известно, документальна в своей основе. Порой одного лишь названия местности, страны, года съемки, имени человека, изображенного на снимке, достаточно, чтобы многие и многие ассоциативные пласты ожили и появился глубокий интерес к весьма обычному на первый взгляд кадру.

Ну, а так ли важно знать творческую биографию автора, его фотографическое кредо, его изустные или опубликованные размышления о жизни и об искусстве, чтобы осмыслить и понять его произведения? Возможно, этот вопрос кому-то покажется риторическим. Нам назовут десятки выдающихся фотографов, которые не успели, не удосужились или не захотели ничего рассказать о себе и своем отношении к творчеству, и тем не менее... Беремся утверждать, что «прочтение» творческого наследия тех, кто вошел в историю фотографии, многократно усиливается благодаря знакомству с их биографиями и высказываниями о фототворчестве. Свидетельства авторов **документальных** фотопроизведений помогают нам приблизиться к разгадке тайны некоего феномена, получившего название «документальный образ». Впрочем, категорически утверждать это — значит претендовать на «изречение истины в последней инстанции». К этому не стремится даже сам Картье-Брессон, когда рассказывает о себе и о фотографии. Но сколько информации в его воспоминаниях, сентенциях и афористических высказываниях, как впечатляют эти «малые формы» документальной прозы.

Однако сначала все же обратимся к биографии единственного фотографа, чья персональная выставка около 30 лет назад экспонировалась в Лувре — честь, которой при жизни был удостоен лишь 90-летний Пабло Пикассо. Картье-Брессону было тогда под 50, сегодня ему — 78. А еще за много лет до Лувра была другая выставка, в Музее современного искусства в Нью-Йорке... посмертная (!?). Ее открыли, посвятив памяти автора, поскольку все были в полной уверенности, что участник французского Сопротивления, художник и фотограф Анри Картье-Брессон погиб в гитлеровском концлагере. Но ему удалось бежать после третьей попытки и потом вместе с войсками союзников пройти путь от освобожденного Парижа до поверженного советскими войсками Берлина.

А еще раньше была Испания, создание фотосвидетельств героической борьбы испанских республиканцев. Здесь состоялось знакомство с легендарным репортером Робером Капой. В содружестве с ним уже в послевоенные сороковые годы было основано ставшее всемирно известным прогрессивное фотоагентство «Магнум».

Картье-Брессон, получивший в юности художественное образование, впитавший кинематограф Гриффита и Эйзенштейна, восхищенный снимками великого фотографа прошлого Эжена Атже и своего современника и коллеги Поля Стренда, в живописи отдал большую дань сюрреализму с его причудливо-искаженными сочетаниями реальных и нереальных предметов, ситуаций. И по сей день иные зарубежные фотокритики стремятся во что бы то ни стало уловить в отдельных работах фотографа «мистическую двусмысленность», сказочное сопоставление элементов и на этом основании определяют его творчество как «неосюрреализм». Но вот что сказал в свое время Картье-Брессону по этому поводу Робер Капа: «Анри, будь осторожен. Ты не должен навешивать на себя ярлык фотографа-сюрреалиста... Ты не хочешь быть ангажированным, но ты собираешься сделать из себя тепличное растение. Выкинь это из головы. Делай, что хочешь, но твое назначение быть фотожурналистом».

Со временем сюрреализм, по выражению Картье-Брессона, стал его «личным делом», а то, что он хочет и ищет, — это его занятие. Но, может быть, то, «что он хочет и ищет», и есть фотожурналистика? По мнению многих — конечно! А по мнению самого Картье-Брессона? — «...Я не репортер. Это для меня второстепенно, случайно, сбоку».

Позволим себе привести некоторые аргументы в пользу этой, лишь на первый взгляд неожиданной, а на самом деле естественной и разумной точки зрения фотографа на собственное творчество.

Картье-Брессона весьма часто включают в хрестоматийную обойму асов журналистского фоторепортажа — Робер Капа, Давид Сеймур, Альфред Айзенштадт, Юджин Смит... Эти имена олицетворяют собой вершину репортерского мастерства. У каждого из них свой почерк, своя манера, свой тематический диапазон, свои приемы рассказа о страстях человеческих — радости, горе, душевной боли, жестокости, добросердии.

Все это предстает в их про-

изведениях в обнаженном виде — фотожурналисты бьют в набат, призывают, клеймят, восторгаются. Их сюжетные решения прочитываются зрителями однозначно и, как правило, исключают дискуссию по поводу авторской позиции — она ясна. Первой заповедью асов фоторепортажа была обязательность «выхода на событие». Они не надеялись и не могли надеяться на случай, у которого, как говорил Жюль Верн, бывают капризы, но не привычки. Высокий профессионализм этих репортеров заставлял предполагать что событие «выходило на них», настолько часто их камера каким-то чудом оказывалась на месте события в самый нужный момент.
Но самое главное в другом — во многих случаях событие или жизненная ситуация в их интерпретации выступала как яркое свидетельство определенного социального явления, а не просто представляла собой фиксацию частного факта, даже из ряда вон выходящего, суперсенсационного. В этой связи уместно вспомнить по аналогии и наших выдающихся фотожурналистов 20—30-х годов — в первую очередь, пожалуй, Аркадия Шайхета — работавших, разумеется, на иной, социалистической мировоззренческой платформе. Они не уступали корифеям мировой иллюстрированной прессы ни в безошибочности выбора объекта и момента съемки, ни в умении воплотить в одном кадре суть значительного социального явления.
Тематический диапазон Картье-Брессона также включал в себя важные социальные явления — революцию на Кубе, остроту демографической проблемы в Индии, уход голландцев из Индонезии, последние дни гоминьдановцев в Китае, молодежные бунты 1968 года во Франции... Но фотохудожника интересовало все же не совсем то, что могло бы интересовать репортера. «Решающий момент», запечатленный брессоновской «лейкой», каждый раз оказывался эскизом, зарисовкой одного из многих фрагментов бытия, малой частичкой глобального художнического обзора современной жизни, мимолетного взгляда на человека в самой что ни на есть естественной, обыденной среде его обитания.
И ни малейшего намерения привлечь внимание зрителя к «суперфакту», навязать ему авторскую однозначную оценку. Даже огонь и дым на парижских бульварах 1968 года, студенты, бросающие камни в полицейских, были увидены Картье-Брессоном как бы изнутри, абстрагированными от сиюминутной действительности, размыты во времени самой манерой повествования.
В отличие от краткосрочности репортерских командировок в экзотические страны Картье-Брессон жил в них подолгу, стремился раствориться в новой для него обстановке, стать привычным и незаметным для окружающих его людей. Его снимки из этих стран никак не претендуют на экзотическую экстравагантность, они решены в том же ключе, что и парижские зарисовки или сельские мотивы юга Франции.
Кстати, весьма интересно, как сам Картье-Брессон представляет себе, что такое экзотика. Оказывается, по признанию фотографа, самая экзотическая для него страна... Англия. Снимая в Англии, он, как это ни странно, впервые ощутил себя не участником течения жизни, а зрителем в удобном театральном кресле, в то время как англичане представлялись ему актерами, действующими на сцене. Можно объяснить эту необычность восприятия субъективным отношением француза к Англии и англичанам.
А можно предположить и иное — экзотика для фотохудожника аналитического склада предстает отнюдь не во внешних аксессуарах, не в том, чего ждут зрители, воспитанные на стереотипах приперченных пикантностями журналистских репортажей. Для Картье-Брессона экзотика в другом — в глубинных, скрытых от поверхностного взгляда чертах национального характера, психологии людей разных стран, в этнографических особенностях уклада их жизни и в то же время в общих для каждого человека Земли проявлениях. Особенно эта всеобщность проступает в снимках детей, которые «смеются и плачут на всех языках одинаково».
Едва ли не последней в большом списке стран, отмеченных многокадровыми репортажами Картье-Брессона, оказалась его родина. Она предстала в 250 черно-белых и — по настоятельному требованию издателей — 15 цветных снимках фотографа, вошедших в книгу «Портрет Франции». Фотограф путешествовал по стране целый год и создал своеобразную энциклопедию французской жизни. Автор как бы подчеркивает обыденность повседневной жизни французских крестьян и студентов, рантье и фабричных

ГЕСТАПОВСКАЯ ДОНОСЧИЦА ОПОЗНАННАЯ ЖЕНЩИНОЙ, ДЕПОРТИРОВАННОЙ В ЛАГЕРЬ. ДЕССАУ, ГЕРМАНИЯ, 1945

КАСТИЛЬЯ, ИСПАНИЯ, 1955

ПОХОРОНЫ АКТЕРА КАБУКИ. ЯПОНИЯ. 1965



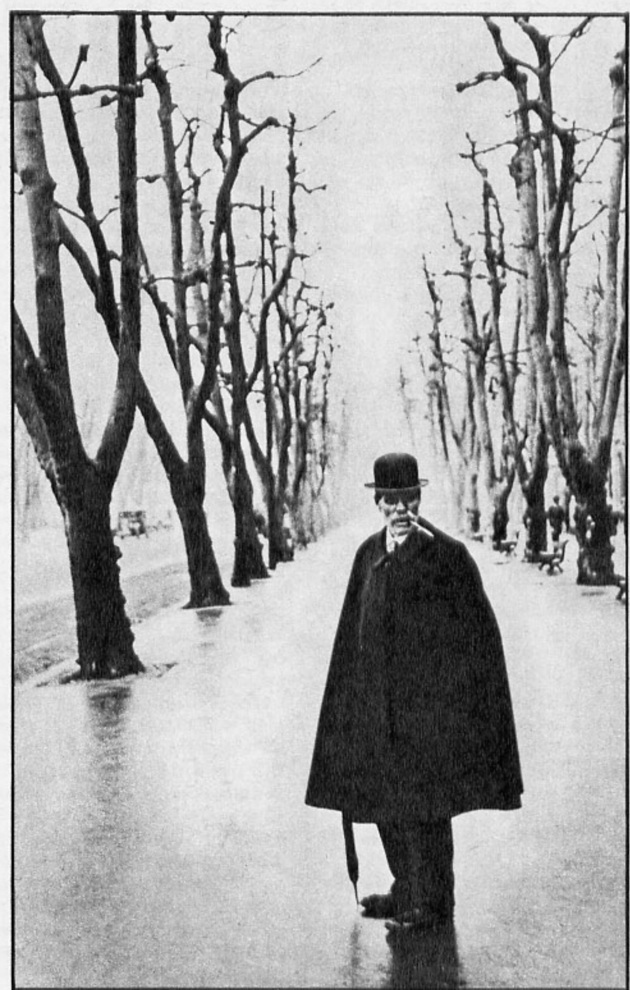




АКАДЕМИК СОБИРАЕТСЯ НА ЦЕРЕМОНИЮ. ПАРИЖ. 1953

АЛЛЕЯ ПРАДО. МАРСЕЛЬ. 1932





ИНДИЯ. 1947

НОВАЯ АНГЛИЯ. 1947

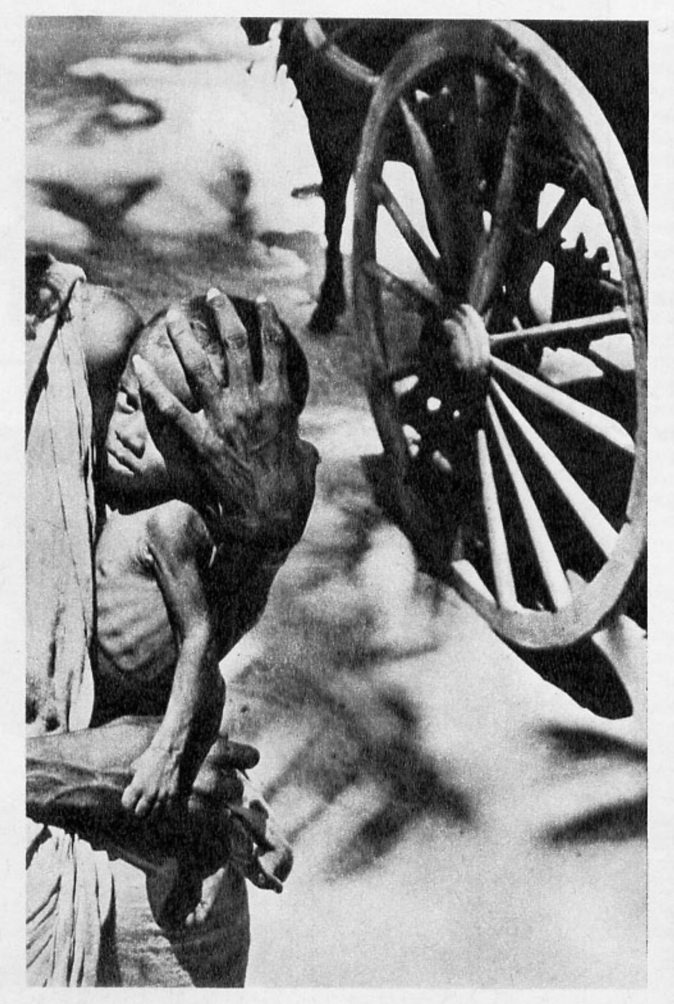
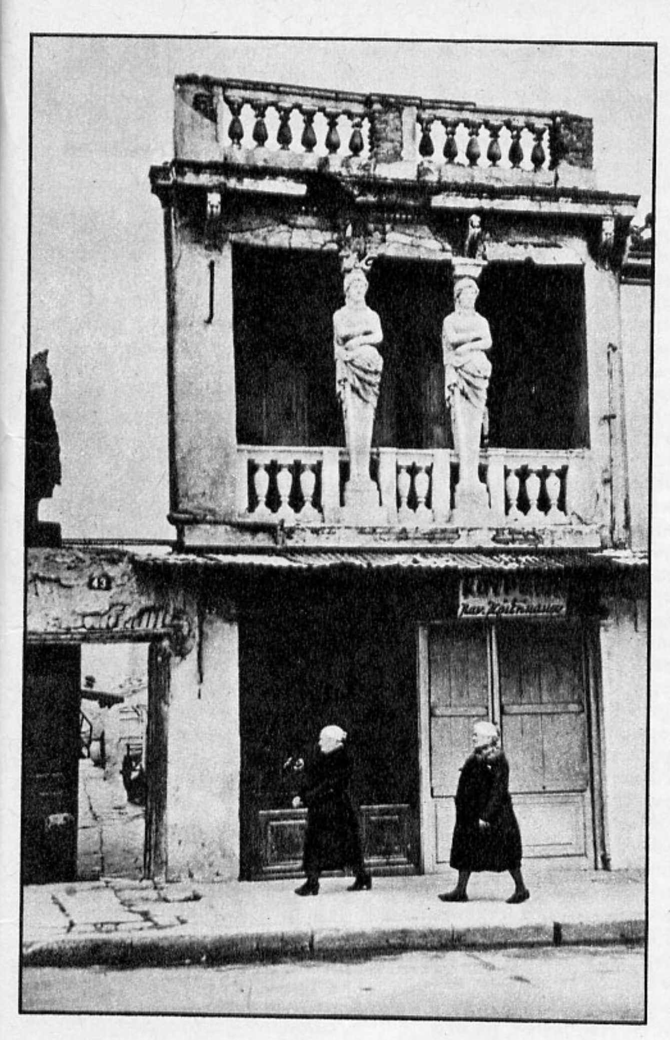
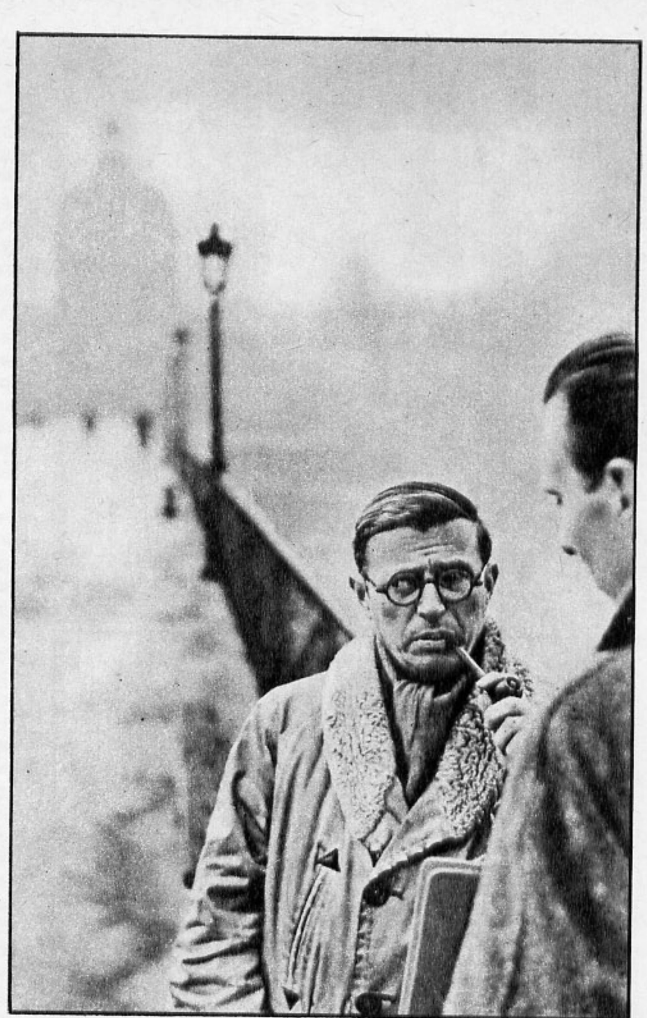




ФОТО АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОНА





АФИНЫ, 1953

ЖАН-ПОЛЬ САРТР, 1946

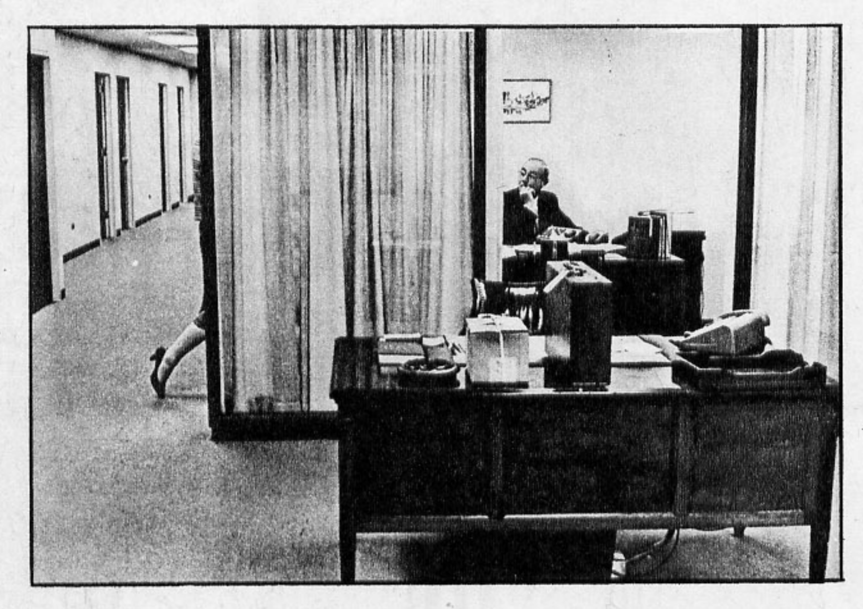




ИТАЛИЯ, 1952

КАМЕРА В СОВРЕМЕННОЙ ТЮРЬМЕ, США, 1975







АНРИ МАТИСС. ФРАНЦИЯ. 1944

БАНКОВСКИЙ СЛУЖАЩИЙ И ЕГО СЕКРЕТАРША. НЬЮ-ЙОРК, 1960

ЛАС-ВЕГАС. 1947

рабочих, официанток и людей из высшего общества... В этих снимках — нарочитый отказ от какой-либо авторской позиции, концепции, стремление быть объективным до фанатизма. Но не в этом ли и заложена концепция, разгадать которую не так уж трудно — заставить зрителя полюбить Францию, какова она есть, а не какой она представлена в миллионных тиражах рекламных проспектов, открыток, путеводителей, диафильмов? Полюбить ее так же страстно, как «самый беспристрастный» ее летописец.

В калейдоскопе людей, прошедших перед брессоновским объективом, немало представителей литературы, науки, искусства, чьи имена получили мировую известность. Он снимал Ирен и Фредерика Жолио-Кюри, Сартра, Кастро, Роберта Кеннеди, Матисса, Мориака... Но сравните эти кадры с работами Филиппа Холсмана, Ричарда Аведона, снимавших многих знаменитостей. Ничего похожего. Картье-Брессон в отличие от именитых коллег-портретистов отнюдь не стремится поставить своих и без того знаменитых современников на котурны, он не подчеркивает их исключительность, необычность. Наоборот, на его снимках они выглядят естественными и закономерными в общем потоке жизни. И в этом подчеркнутом игнорировании превосходной степени тоже со всей очевидностью угадывается принципиальная позиция фотохудожника.

По мнению некоторых западных теоретиков фотографии, творчество Картье-Брессона с годами утрачивало остроту социального звучания, приобретая все более личный характер.

С нашей точки зрения, категоричность этого утверждения весьма скоропалительна. Во-первых, прийти к такому выводу можно, лишь оценивая творчество Картье-Брессона с позиций фотожурналистики, а, как уже было сказано выше, восприятие современности фотожурналистом и фотохудожником не адекватно. И, во-вторых, нельзя забывать, что социальные проблемы сегодняшнего мира во многом исходят из общечеловеческих проблем, таких как необходимость взаимопонимания между народами, утверждения идей гуманизма.

В свете этого правомочно ли оценивать несомненно гуманистическое творчество Картье-Брессона как имеющее сугубо личный характер, даже если в иных его сюжетах порой проступают рудименты сюрреализма с некоторой «остраненностью» (В. Шкловский), алогичностью, причудливостью жизненных коллизий?

Да, «остраненность» в сочетании с подчеркнутой документальностью повествования есть в иных снимках фотохудожника. Можно предположить, что она чаще возникает не в момент съемки, а при последующем отборе единичных из множества кадров, которые автор сочтет важными и интересными как по содержанию, так и по форме, или «геометрии», как ее часто определяет Картье-Брессон. Насколько для Картье-Брессона важен «механизм отбора», сколь большое значение он придает этому подлинно творческому процессу, можно судить по многим его высказываниям. И что же удивительного в том, что художник, отбирает в числе других для будущей жизни и те свои кадры из бесчисленного множества, которые ближе к его живописным канонам, его «школе»?

Однако это ли самое важное? Значительно важнее окончательный результат отбора кадров — в абсолютном большинстве реалистических, порой на грани натурализма, из которых складывается новый своеобразный фотографический язык. Не упрощенное фотоэсперанто, способное удовлетворить каждого и при первом же знакомстве со снимками фотографа, а необыкновенно богатый нюансами, интонациями, способный взволновать даже не будучи понятым до конца язык Анри Картье-Брессона. Научиться читать на этом языке фотоискусства не так-то просто, во всяком случае не проще, чем на языке живописи или симфонической музыки. Но уместно вспомнить слова К. Маркса: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком...»

Фотографический язык Анри Картье-Брессона! Как он создавался? Каковы его лексика и грамматика, «музыкальные» и пластические особенности? На эти вопросы никто, разумеется, не сможет ответить лучше, чем сам фотохудожник. Предоставим же слово мастеру не только фотографии, но и, как уже было сказано, афористически точной «документальной прозы».

«Для меня фотография — это мгновенное узнавание в долю секунды значимости события, а также точная организация формы, которая создает подлинное выражение этого события».

«...Факты сами по себе неинтересны. Самым важным

является точка зрения на факт, а в фотографии это восхищение фактом, если, конечно, это восхищение вы испытываете».
«Я могу назвать несколько фотографий, которые можно сравнить с рассказами Чехова или Мопассана. Моментальная зарисовка, а в нее вложен целый мир».
«Фотографии, которые я люблю, это фотографии, которые можно смотреть более двух минут, а это очень долго. А что же говорить о фотографиях, которые хочется смотреть еще и еще. Но их очень мало, очень».
«...Вы превращаетесь в ученого, смотрящего в свой микроскоп. Вы должны постараться как бы поместить камеру между кожей человека и его рубашкой. Но это далеко не легкое дело».
«Заинтересовать людей из далеких мест, эпатировать их, восхищать их — это не трудно. Труднее всего воздействовать на людей в своей стране».
«Мне нравится фотографировать, быть участником событий. Это способ сказать: «Да, да, да»... Это признание и наслаждение. Это величайшее наслаждение — сказать «да»...
«Иногда меня спрашивают: «Ваш лучший снимок?» Я не интересуюсь такими вещами — меня интересует мой следующий снимок или новые события, которые развернутся передо мной. По-моему, к каждому новому снимку нужно подходить как к новому переживанию, новому опыту. Прежние достижения ни в коей мере не идут в счет, все должно быть поставлено под сомнение. Только так можно сохранить свежесть в работе».

Фотографическое кредо Картье-Брессона многое проясняет и помогает нам понять в его снимках, ощутить «на слух» особенности его фотографического языка. Но добавим к этому и собственные зрительные ощущения, которые не может нам преподать никто, даже сам автор. Их можно получить лишь в результате «визуального самообразования». При всей мимолетности, мгновенности запечатленной на снимке ситуации, в кадре вы не найдете ни одной лишней детали, ни одной лишней, случайной подробности. «Работает» каждый миллиметр картинной плоскости. И это при том, что автор никогда не манипулирует с негативом при печати, не занимается кадрировкой. Безупречна «геометрия» общих планов. Обычно приглушенный фон оттеняет, поддерживает первый план. И все это вместе поднято мастером до пластических высот. Реальная действительность в своем реальном противоречивом движении, подчеркнутая документальность происходящего и отточенная изысканность формы. Это — очевидное.
А что же остается не столь очевидным, даже невероятным, для нас в творчестве Картье-Брессона и, видимо, останется навсегда? Каким образом правда жизни, запечатленная фотохудожником, становится для нас и правдой искусства?!
И последнее. Обращение к снимкам Картье-Брессона, страницам его биографии, к высказываниям фотохудожника об особенностях фотографического творчества неожиданным образом опрокинуло нас в прошлое нашей отечественной фотографии и напомнило о другой, столь же масштабной личности мирового фотоискусства — Александре Родченко. Художник-живописец Родченко стал фотохудожником, создателем принципиально новой фотографической эстетики, автором интереснейших исследований в области теории фотоискусства, пропагандистом его социальной значимости. Александр Родченко, как и Картье-Брессон, был прежде всего фотохудожником. Но позволим себе смелость утверждать, что ни Родченко, ни Картье-Брессон не стали бы, при всем уважении к их таланту, мастерами фотоискусства мирового класса, если бы в каждом из них не оказалось «что-то» репортерское, «что-то» от Аркадия Шайхета или Робера Капы. Такова уж, видно, природа документального фотографического искусства.

* * *

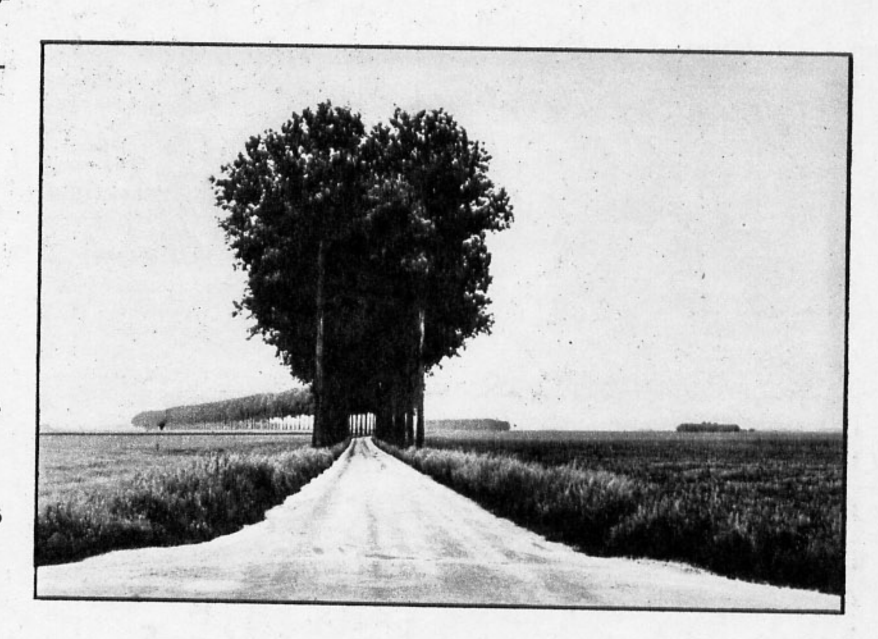
P. S. Недавно в Москве, в Центральном Доме художника с большим успехом демонстрировалась выставка произведений фотоискусства Анри Картье-Брессона. Впечатляющая экспозиция и послужила поводом к размышлениям о творчестве выдающегося фотохудожника.

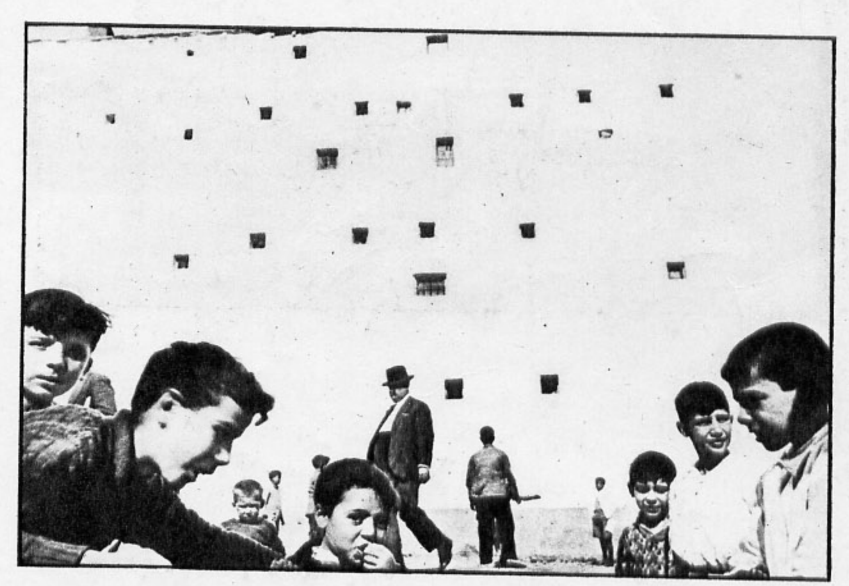
ФОТО **АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОНА**

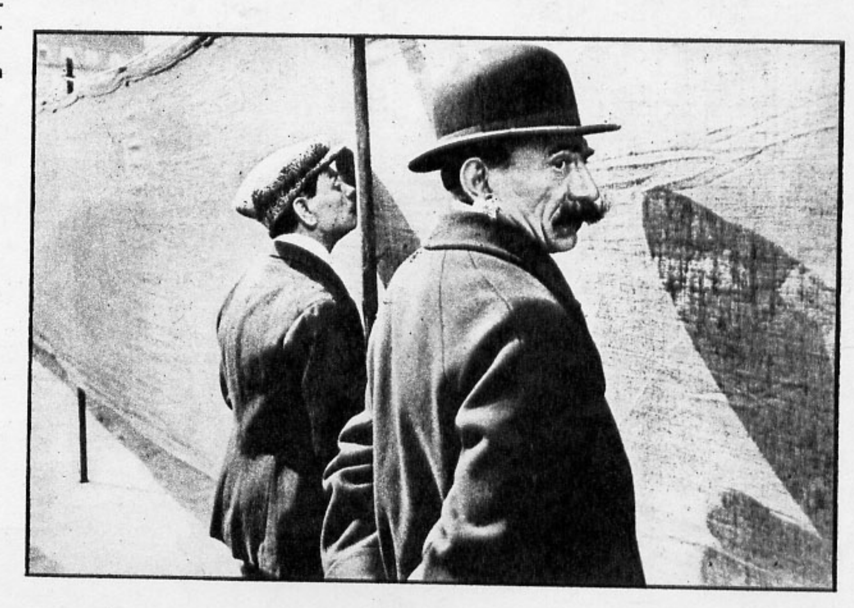
ФРАНЦИЯ. 1968

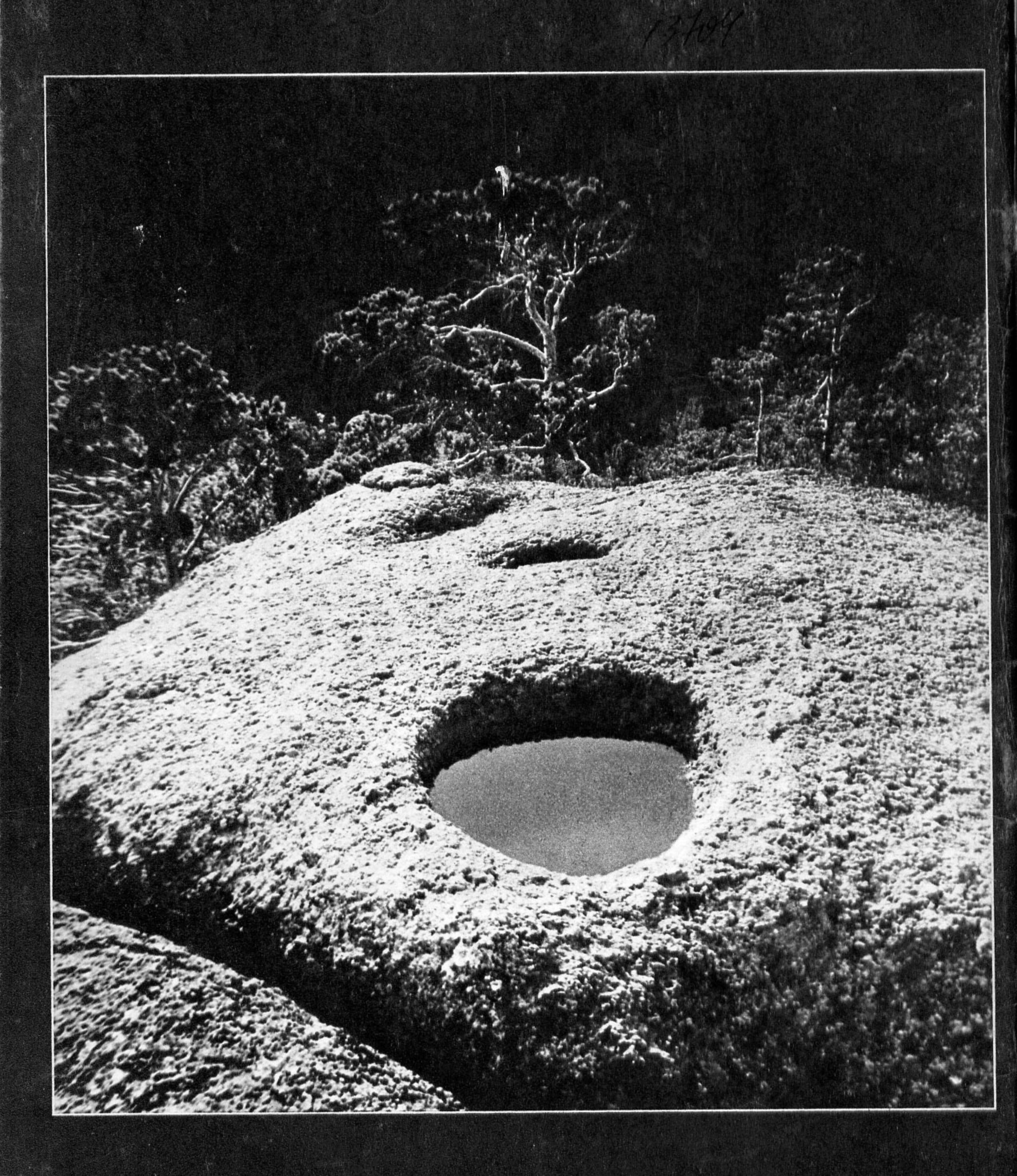
МАДРИД. 1933

БРЮССЕЛЬ. 1932









Цена 70 коп.
Индекс 70869